مجلة فكرية فصلية محكمة يصدرها المعهد العالمي للفكر الإسلامي

السنة الخامسة عشرة **العدد ٥٨** **خريف ١٤٣٠هـ/٢٠٠٩م**

صاحب الامتياز: توفيق أحمد العوجي

كورنيش المزرعة – شارع أحمد تقي الدين

بناية كولومبيا سنتر – قسم أ – طابق ٤– بيروت – لبنان

هاتف: 707361-1-961+/ **فاكس**: 311183-1-961+

الموقع الإلكتروني: http: www.eiiit.org

الرقم الدولي: **ISSN 1729-4193**

مستشارو التحرير

المراسلات

Chief Editor, Islamiyat al Marifah
IIIT, 500 Grove St. 2nd Floor
Herndon, VA 20170, USA
E-mail: islamiyah@iiit.org

or

P.O.Box 9489 Amman 11191, Jordan.
Email: iokiiit@yahoo.com

محتويات العدد

كلمة التحرير

بحوث ودراسات

كلمةُ التحرير

حول المضمون الفكري للأدب الإسلامي المعاصر

عماد الدين خليل [*]

مقدمة:

يثيرُ الحديثُ عن المضمون الفكري للأدب الإسلامي المعاصر جملةً من القضايا والإشكاليات، التي يصعب التعامل معها منعزلةً عن بعضها بسبب ارتباطها الوثيق. فهناك ظاهرةُ (المذهب الأدبي) الذي يعكس رؤيةً أو تصوراً فكرياً، وهناك قضيةُ (الالتزام) المتجذرة في الرؤية الفكرية، وهناك ثنائية الحداثة والتراث وانعكاساتها الفكرية، وما تتطلبه من توازن، وإلا جاء ذلك على حساب العمل الأدبي، وهناك – فضلاً عن هذا وذاك– مسألة (المنهج) ومنطلقاته الفكرية، وصولاً إلى إشكالية الأديب والفقيه وما تنطوي عليه من خلفيات فكرية.

وسنتتبع في هذه الكلمة المحاور الأساسية لقضية المضمون هذه، لكي نخلصَ في نهاية الأمر إلى مطالب أسلمة الأدب أو التأصيل الإسلامي للأدب، الذي يأتي في سياق إعادة صياغة المعطيات المعرفيَّة الإنسانيَّة وبنائِها من زاوية المنظور الإسلامي للكون والحياة والوجود والمصير.

أولاً: المذهبُ والمضمون الفكري

من المعروف أنَّ المذاهبَ الأدبية كافَّة (فيما عدا البرناسية) تحملُ وتبشّر بمنظومة من القيم التصوّرية، كلٌ وفقَ الشبكة التي تؤسس لذلك المذهب. وإذا كان الأمر غائماً بعض الشيء في الكلاسيكية والكلاسيكية الجديدة وربما الرومانسية، فإنَّه واضحٌ تماماً

[*] مفكر وأديب، دكتوراه في التاريخ الإسلاميّ، أستاذ التاريخ والحضارة الإسلامية في جامعة الموصل/ العراق. بريد إلكتروني: emadkhaleel@yahoo.com

في الواقعية والواقعية الاشتراكية والرمزية والوجودية، والمذاهب التالية كالسريالية والعبثية (الطليعية)، وتيارات الحداثة المتدفقة التي يضرب بعضها بعضاً ولا يزال.

في حالة كهذه ألا يحق للأدب الإسلامي أن ينطوي على مضمونه الفكري بما أنه ينبثق عن العقيدة الأوسع فضاء، والأغنى خبرات، والأغزر مفردات وعطاء، بوصفها إضاءة متفردة يلتقي فيها الوحي بالوجود، وتتلقى تعاليمها من الله سبحانه الذي لا يخفى عليه شيء في الأرض ولا في السماء، وتفتح جناحيها على الإنسان والعالم والكون والمصير؟ إن الخبرة الإسلامية في أعمق مجاريها الإيمانية خفاء، وأكثر تجلياتها الفكرية إشراقاً، تضع بين يدي الأديب والفنان ثروة هائلة من المفردات، وشبكة عريضة من التجارب والرؤى والتأسيسات التي يمكن للأديب أن يحقق منها إسهامه في هذا الجنس الأدبي أو ذاك.

إنَّ المساحات التي تنسج فيها المضامين الفكرية للمذاهب الأدبية كافة لتتضاءل أمام الفضاء الواسع، والسماء الكبيرة والمفتوحة للمعطى الرؤيوي الإسلامي الذي لا حدود لشواطئه. إن المرء ليتذكر هنا عنوان كتاب للمفكر الفرنسي (رجاء غارودي) (واقعية بلا ضفاف)،[1] وإن المضمون الفكري للأدب الإسلامي الذي يتعامل مع الواقع ولا ينفصل عن همومه وقضاياه بحكم ضرورات الالتزام، لا يأسره الواقع الضيّق الذي تعارف عليه الناس، ولكنه ينطلق إلى فضاءات الخبرة والرؤية اللتين لا أوّل لهما ولا انتهاء.

إنَّ الخصوصية الإسلامية التي هي وليدة الزمان والمكان، التي ينسجها لقاء العقيدة بالإنسان في هذه البيئة (المحلية) أو تلك، لا تتعارض مطلقاً مع التوجّه (العالمي) أو الإنساني، خارج قيود الزمان والمكان والبيئة والتاريخ؛ لأن الإسلام، في الوقت نفسه، توجهٌ أبدي صوب الإنسان في كل زمان ومكان؛ ولأن من أهدافه أن يصنع عالماً

[1] ترجمة: حليم طوسون، القاهرة: دار الكاتب العربي، ١٩٦٨م.

سعيداً لبني آدم جميعاً، وأن يعينهم على تجاوز متاعبهم وآلامهم، وإزالة الجدران والمتاريس التي تقف في دروبهم صوب أهدافهم المشروعة.

والإسلام، برؤيته الكونية، واستشرافه بعيد الآفاق، ونزوعه الشمولي، وتوازن الثنائيات في نسيجه: بين ما هو منظور وغيبي، وطبيعي وميتافيزيقي، ومادي وروحي، وثابت ومتغير، ومحدود ومطلق، وفانٍ وخالد... أقدرُ، إذا تهيأت له الأدوات الفنية المتمرسة والخبرة العميقة، على إبداع أدب عالمي يهمّ الإنسان في إطار المعمورة ويمكن أن يفرض ترجمته إلى كل لغة حية. ولكن، وكما تؤكد القاعدة النقدية المعروفة، فإن العمل الأدبي الكبير لا يحقق عالميته وانتشاره إلا من خلال أصالته وخصوصيته؛ أي من خلال تحركه من الخاص المحدّد إلى العام المفتوح، كي لا يغدو عملاً تجريدياً، وكي يكسب ملامحه وتكوينه الحيوي، ونسيجه ذا اللحم والدم والملامح المتفردة.

ويقيناً فإنَّ (الإسلامية) هي غير (الكلاسيكية) أو (الرومانسية) أو (الكلاسيكية الجديدة) أو (الواقعية) أو (الطبيعية) أو (الواقعية الاشتراكية) أو (الرمزية) أو (السريالية) أو (الطليعية) أو (المستقبلية) إلخ. إنه مذهب متميز، قد يلتقي مع هذا المذهب أو ذاك لقاءً جزئياً، ولكنه يبقى مذهباً أدبياً إسلامياً مستقلاً؛ لأنه في الأصول والكليات لا يمكن بحال أن يلتقي مع أي من المذاهب الأخرى؛ إنه إذا حدث أن تم لقاء ما في "الشكل" فإنه يندر على مستوى "المضمون" و"المذهب" عموماً. إن نقاط الخلاف أكبر بكثير وأعمق بكثير من نقاط اللقاء، فها هنا ينبثق المذهب الإسلامي في الأدب عن رؤية تصدر عن الله سبحانه، الذي أنعم على البشرية بالدين القيّم؛ الإسلام، وهناك تنبثق المذاهب الأدبية عن رؤى بشرية وضعية قاصرة، تتضمن الكثير من المناقص، والأخطاء، والثغرات، والأحكام النسبية، والاختلال، والتطرف، والشذوذ.

وإذا كان هذا الأمر لا يتضح على مستوى الشكل بحكم حياديته في كثير من الأحيان، فإنه يبدو بالوضوح الكامل على مستوى المضمون، وما دام المضمون يتلبّس

(المذهب) ويدخل في صميم نسيجه، فإنَّ التباعد بين (الإسلامية) والمذاهب الأخرى يصبح أمراً محتوماً إلا في حالات عرضية لا تصلح أن تكون قاعدة يقاس عليها. وتزداد الهوة اتساعاً في المذاهب الأكثر حداثة وبخاصة البنيوية وما بعد البنيوية والتفكيكية؛ إذ تمارس الرؤية الفكرية في بنياها ومعطياها دوراً كبيراً.

وعند إلقاء نظرة سريعة على أي عمل أدبي واقعي، أو طبيعي، أو واقعي اشتراكي، أو سريالي، أو طليعي، أو حداثي، فإننا سنجد أنفسنا إزاء تيارات تتدفق في معظمها باتجاه مناقض لمجرى القيم والرؤية والتصوّر الذي ينبثق عن الإسلام، وهذا يؤكد ضرورة أن يكون للإسلاميين مذهبهم الأدبي المتميز، وألا يلتفتوا ذات اليمين وذات الشمال طالبين المعونة من هذا المذهب أو ذاك، إلا بقدر ما يمكنهم ذلك من أدواقم الفنية، ويزيدهم قدرة على (التعبير الجمالي المؤثر) للتصور المتفرد الذي يحملونه، أو التجربة الخصوصية التي يعيشونها أفراداً وجماعات.

إن رفض تسمية (الإسلامية)، أو إلحاقها بأي من المذاهب الأدبية المعروفة، لا يعني البتة الانغلاق والتشنج وعدم الانفتاح على معطيات الآخرين شرقية كانت أم غربية، ولا بدّ، إذا أريد للأدب الإسلامي أن يزداد نموّاً ونضجاً واكتمالاً، وأن يزداد تأصّلاً في الوقت نفسه، أن ينفتح ما وسعه الجهد، وأن يتابع المعطيات الأدبية في العالم كله، يوماً بيوم وساعة بساعة، وأن يأخذ ما وسعه الجهد على مستوى (التقنية)، بل حتى على مستوى المضامين، على ألا يدخل في مجراه النقيّ، المتفرّد، العميق، أي جسد غريب قد ينقل إليه عدوى هذا الوباء أو ذاك، مما يكتسح فكر الغرب ورؤاه وتصوّراته.

ثانياً: الالتزام

كيف يتم الربط بين الركنين الأساسيين للعمل الأدبي: التعبير الجمالي المؤثر، والتصوّر الإسلامي للوجود؟ ما هي طبيعة الخيط الذي سيشدهما، ويمكّن الأديب المسلم من تقديم أعماله الإبداعية على المستويين الجمالي والفكري معاً؟

هنا يأتي دور (الالتزام)، والالتزام ليس نظرية جديدة لكي يقال إننا ندعو إلى تقليد الغير. ومع أنَّ الأخذ عن الغير ليس خطأً بحد ذاته، بل العكس هو الصحيح؛ إذ الحكمة ضالة المؤمن، أنّى وجدها فهو أحق بها، فإن الدعوة إلى الالتزام، وعدّه (الوسيط) الضروري والطبيعي في الوقت نفسه، بين الجمال والفكر، بين الإبداع والتصور، إنما تستمد مقوّماتها من القرآن الكريم نفسه، ومن السّنة النبوية قولاً وعملاً، فضلاً عن السوابق التاريخية لجيل الصحابة والروّاد ومن تبعهم بإحسان.

إننا نقرأ في كتاب الله: ﴿وَٱلشُّعَرَآءُ يَتَّبِعُهُمُ ٱلْغَاوُۥنَ ﴿٢٢٤﴾ أَلَمْ تَرَ أَنَّهُمْ فِى كُلِّ وَادٍ يَهِيمُونَ ﴿٢٢٥﴾ وَأَنَّهُمْ يَقُولُونَ مَا لَا يَفْعَلُونَ ﴿٢٢٦﴾ إِلَّا ٱلَّذِينَ ءَامَنُوا۟ وَعَمِلُوا۟ ٱلصَّٰلِحَٰتِ وَذَكَرُوا۟ ٱللَّهَ كَثِيرًا وَٱنتَصَرُوا۟ مِنۢ بَعْدِ مَا ظُلِمُوا۟ ۗ وَسَيَعْلَمُ ٱلَّذِينَ ظَلَمُوٓا۟ أَىَّ مُنقَلَبٍ يَنقَلِبُونَ ﴿٢٢٧﴾﴾ (الشعراء: ٢٢٤-٢٢٧) فنجد أنفسنا إزاء دعوة صريحة واضحة للالتزام. فها هنا يبدو (الشعر) الذي لا يلتزم خط الإيمان والحركة والفعل، شعراً كاذباً، لا يملك ثقلاً نوعياً وشخصية مستقلة، وأصالة ذاتية تجعله يقف شامخاً في مواجهة الناس، حاضراً في عقولهم وشعورهم وأرواحهم، شعراً يبلغ من تفلّته من الرؤية الفكرية، وهروبه من القضايا الأساسية التي تهم الإنسان، أن يخف ويخف حتى تطيش به الموازين، وحتى يتنقل من مكان إلى مكان، دون توجه محدّد وهدف واضح. لا يستقر على حال، ولا يحفظ لقيمة من القيم حرمتها وديمومتها. إن شعراً كهذا قد يمدح اليوم ما كان قد هجاه بالأمس، وقد يهجو غداً ما كان قد مدحه اليوم، وذلك معنى أن شعراء كهؤلاء (يهيمون) (في كل واد).

إنَّ الشعر حصان جموح، لن يسلس قياده إلاّ للقلة الفذة، إنَّه تدفق عفوي يَنِدُّ عن سيطرة العقل وأحكامه، هو تخلّق ذاتي يجيء من وراء أبواب الرسم والإرادة والتخطيط، إنه عالم بذاته ولذاته، ومن ثم قد لا نستغرب إذا طالعنا رأي (سارتر)

المعروف بأن العطاء الشعري عطاء غير ملتزم، وبقدر ما يتاح الالتزام في ساحة النثر، فإنه في ميدان الشعر يصعب، بل يستحيل![2]

والقرآن الكريم يعرض المسألة من زاوية أكثر موضوعية وشمولاً، إنه يؤكد على أن التجربة الشعرية هي تجربة هيمان غير عقلاني، يتحول، دون ضابط أو مبرّر، من مكان إلى مكان، ومن موقف إلى موقف، فهو غير ملتزم أبداً، إلاّ أن يأوي إلى ساحة الإيمان، وإلاّ أن يكون مجاهداً أو مقاتلاً. والشعر الأصيل، بوصفه واحداً من الأنواع الأدبية الرئيسية، هو الشعر ذو الشخصية، الشعر الذي يحمل وظيفة كبيرة ويدعو إلى فكرة كبيرة ويدافع عن عقيدة كبيرة، وإلا فإنه الهيمان، التفكك، والتبذل، والانحلال.

ويستطيع المرء، بإلقاء نظرة على حشود الشعراء عبر تاريخ البشرية، أن يلتقي بعدد جمّ منهم، ما كان شعرهم بأكثر من نزوة عابرة، وصدور عن رؤية موقوتة، وامتداد لمصلحة قريبة. لقد هزّ كثير من هؤلاء مستمعيهم وأطربوهم، نعم! ولكنهم فقدوا بمرور الوقت قدرتهم على التأثير؛ لأن الشعر القدير على التأثير الدائم، والحضور المتواصل، هو الشعر الذي يحمل الأفكار الكبيرة.

وهكذا توجه الآيات القرآنية حملتها التي لا هوادة فيها ضد الشعراء، ولكنها ما تلبث أن تستثني منهم أولئك الشعراء الملتزمين (الذين آمنوا... وانتصروا من بعد ما ظلموا)؛ إذ هنالك حيث تتحول الكلمة المبدعة إلى سلاح يقاتل به المؤمنون، ويغدو الإبداع فعلاً وممارسة وسلوكاً.

إنه من هندسة الشاعر المؤمن المرسومة، لكلماته، وتعابيره، وأفكاره، ومضامينه، وصوره، وأخيلته، وتراكيبه، ومن قدرته على تطويع التجربة المتدفقة من وراء الوعي والشعور والتعقّل، ومن تمكنه من ليّ عنقها واستخدامها لما هو أكبر: رؤيته الدينية الشاملة، وإيمانه العميق. ومن هنا يبدو تألق الدور الذي يمارسه، ليس على مستوى

---

[2] سارتر، جان بول. **الأدب الملتزم**، ترجمة: جورج طرابيشي، بيروت: دار الآداب، ط٢، ١٩٦٧م، ص٦٠-٦١.

الشعر الإسلامي، وحده، بل على مستوى الشعر العالمي كله. إن الشاعر المؤمن يقاتل جاهلية عصره، والشعر المقاتل يكون ملتزماً بالضرورة؛ لأن المقاتل الحق لا يحمـــل إلى المعركة سلاحاً لا يعرف كيف يطلق منه رصاصة أو سهماً. ومعركة الشعر الملتزم هي معركة شعراء كبار عرفوا كيف ينحتون الكلمة، وكيف يضربون بها الأهداف.

ليس ثمة فوضى أو تخبط، وليس ثمة ضرب في غير ما هدف علـــى الإطـــلاق. إن الشاعر المؤمن يعرف كيف ينظر إلى العالم وهو يكتوي بحرّ التجربة الملتهبة، فلا ينصهر ويخرج عن دائرة الالتزام، ويعرف كيف ينظر من نافذة المنظومة الفكرية التي انتمـــى إليها، وكيف يطل على العالم من فوق، ومن المكان العالي الذي رفعه إليـــه الإيمـــان، هنالك حيث يرى جيداً المسالك والمنعرجات والدروب، وحيث يرى مساحات الضوء وبقع الظلام، وحيث يعرف خارطة الأشياء فلا يتـــردد ولا يتـــأرجح ولا يهـــيم. إن الآيات القرآنية الآنفة تتضمن، إذن، دعوة صريحة واضحة للالتزام، ولكنه يتحـــتم أن يكون التزاماً (مرنا)، وإلاّ فهو القيد الذي يغلُّ العمل الأدبي، والجدار الذي يقـــف في مواجهة الإبداع، والتيبّس الذي يميل بالمعادلة الأدبية عن سويتها المطلوبة، ويجنح باتجاه التقرير الفكري على حساب القدرة الإبداعية.

ثالثاً: الحداثة والتراث

هناك مساحة واسعة من القلق والغموض بصدد الموقف مـــن ثنائيـــة الأصـــالة والمعاصرة، أو التراث والمعاصرة، التي تبدو في أكثر صيغها جدة فيما اصطلح عليه بتيار الحداثة، وتأتي في هذا السياق معضلة التعامل مع المعطى الغربي بشكل عام.

وتأخذ هذه الإشكالية صيغاً شتى، من بينها على سبيل المثـــال ذلـــك الاعتقـــاد الخاطئ، السائد لدى العديد من الأدباء الإسلاميين، بأن احترام التراث يوجب رفـــض الحداثة والتنكر لها، أو أن قبول بعض حلقات الحداثة يعني بالضرورة التنكر للتـــراث.

ولقد ثار جدل كثير حول هذه المسألة التي بنيت على فرض خاطئ، فإن أحد القطبين لا ينفي الآخر بالكلية بل يمكن أن يجد فرصته للتحقق جنباً إلى جنب.

ابتداءً، فإن الأدب الإسلامي المعاصر لا تتشكل ملامحه ولا تتحدّد شخصيته المتميزة إلاّ بالتجذر في اثنتين: العقيدة والتراث، وإلاّ فقد خصوصيته، فإذا كانت الأصول العقدية للأدب الإسلامي مما لا يختلف عليه اثنان، فإن التراث بوصفه معطى وضعياً ينطوي على هامش من الحرية تفسح المجال للانتقاء. فإذا سلمنا بأن ممارسة كهذه لا تعني بالضرورة نفياً للتراث، لم يبق ثمة حجة للاصطراع الموهوم بين فئتين من أدباء الإسلامية تلتصق إحداهما بالتراث بأكثر مما يجب، حتى إنها لا تكاد تترك بينها وبينه فاصلاً مناسباً للرؤية الصائبة، التي تتيح الأخذ أو الرفض على هدى وبينة، وتبعد الفئة الأخرى صوب الطرف النقيض مدّعية أن الأدب الإسلامي ما دام يحمل لافتة "المعاصرة" فإن عليه أن يفك ارتباطه بالتراث.

إنَّ إحدى خطوات تعديل الوقفة الجانحة لأدبنا الإسلامي هي إزالة هذا الوهم، وتحقيق التصالح الموزون بين التراث والمعاصرة. وإن حركة الأدب الإسلامي هذه لهي "معاصرة" بقدر ما يتعلق الأمر بتنظيراتها، وجانب كبير من ممارساتها النقدية والدراسية، كما أنها "معاصرة" باستعارتها العديد من التقنيات الإبداعية المتقدمة لدى الآخرين، وخاصة الغرب. وهي "تاريخية" بقدر تجذرها في المعطى التراثي الخصب ذي الخبرات المتراكمة عبر العصور، وليس أقلها محاولات سابقة مثل نظرية النظم للجرجاني؛ إذ نجد تأسيساً بنيوياً في التعامل مع النص من داخل نسيجه الخاص، وكذلك المعطيات البلاغية في مجال المجاز والاستعارة والكناية إلخ. مما يمكن أن يطلّ برأسه على (الانزياحية) الأكثر حداثة، التي بالغت في التباعد بين اللغة ومطالبها من ناحية، وبينها وبين دلالاتها التعبيرية غير المباشرة من ناحية أخرى، ووضعت معايير نقدية قد تصدق حيناً وقد لا تصدق أحياناً.

إنَّ تيَّار الحداثة في سياقيه النقدي والإبداعي سلاح ذو حدين، فهو قد يمنحنا أدوات عمل جيدة في الممارسة النقدية، تكشف وتحدد وتضيء وتتجاوز بالناقد حافات "الذاتية"، التي مارست لزمن طويل إصدار أحكامها الارتجالية، وفرضت ميولها وذوقها الخاص على النص بنوع من المصادرة التي تبعد بالنشاط النقدي عن موضوعيته المرجوة. كما أن الحداثة "الإبداعية" يمكن أن تعطينا خبرات وصيغاً جديدة، وتكسر بعض التقاليد الفنية العتيقة باتجاه تقاليد أكثر جِدَّة وملاءمة، وتضع قبالة المبدع حالات مدهشة في توظيف التقنيات الفنية.

رابعاً: غياب المنهج

تغيّم على العديد من الأدباء الإسلاميين طبيعة الجهد الأدبي، وما ينطوي عليه من حلقات يرتبط بعضها ببعض ويفضي بعضها إلى بعض، الأمر الذي قادهم إلى تجاهل بعض الحلقات أو إهمالها على الرغم من أهميتها القصوى، فترك ذلك فجوات في معمار الأدب الإسلامي المعاصر لا بدّ من معاينتها جيداً، والسعي لتداركها؛ لاستكمال البناء، وتمكينه من رفع الخطاب الأدبي الإسلامي بأقصى وتائره فاعلية وتكاملاً. وقد دفع هذا التجاهل أو الإهمال بعض الباحثين من خارج دائرة الإسلامية، في أحسن الأحوال، إلى عدّ الإسلامية "معياراً" وليس "مذهباً" ولا "مدرسة أدبية"، إنما هو "رؤية ترتبط في أساسها بالإسلام، وتهدف إلى إبراز أدب يحمل قيماً إسلامية ترتبط في عمقها بالنص القرآني."[٣]

إنَّ استنتاجاً كهذا، على كونه يمثل مقاربة أكثر جدِّية للأدب الإسلامي المعاصر قياساً على أولئك الذين ينكرون، ابتداءً، حضور أدب كهذا، فإنه ينطوي على جملة من الأخطاء قد تكون مناقشتها، بإيجاز، فرصة لتحديد أبعاد الجهد الأدبي عموماً، وإحالة المعطى الإسلامي عليه؛ لتبّين الحلقات التي نفذها من تلك التي لا تزال تنتظر

[٣] الطالب، عمر محمد. **مدخل إلى مناهج الدراسة الأدبية**، الرباط: منشورات عكاظ، ١٩٨٨م، ص٢٢٩.

التنفيذ. فهل الأدب الإسلامي أدب معياري يستمد قيمه من الرؤية الإسلامية، ويهدف إلى تكوين معطيات إبداعية تحمل هذه القيم وترتبط بها؟ بعبارة أخرى: هل هذا الجانب، الذي لا يكاد يختلف عليه الإسلاميون أنفسهم، هو الطرف الوحيد في الصورة؟ وهل أن الأدب الإسلامي لم يرق إلى أن يكّون مذهبه الخاص أو مدرسته المتميزة؟

لا ريب أن البداية الصحيحة للإجابة عن هذا السؤال تقتضي متابعة متأنية لطبيعة النشاط، أو المعطى الأدبي المعاصر على إطلاقه؛ أي في إطاره العالمي، لتبّين أنماطه وطبقاته، وللإحاطة بمعماره الشامل ذي النسب والأبعاد والتكوينات ذات الارتباطات الصميمة بين بعضها والبعض الآخر. فالنشاط الأدبي ليس إبداعاً فحسب، كما أنه ليس —فقط– قراءة نقدية للنص، وإنما هو –فضلاً عن هذا وذاك– مذاهب أو مدارس في الإبداع تتشكل وفق المنظور أو الإطار الشامل، الذي يتكون العمل الإبداعي في رحمه، كما أنه "مناهج" و"طرائق" لدراسة الأدب وتصنيفه وفق سياقاته في الزمان والمكان، وفي ضوء قوانينه وارتباطاته الداخلية، ثم هو، في نهاية الأمر، "نظرية" شاملة تلمُّ هذا كله، وتبحث عناصر الارتباط والتأثير والتأثر بين طبقاته، وتؤشر على النسب والأبعاد بين معطياته، ثم تسعى لاستخلاص التوجهات الشمولية التي تندرج فيها، وتصب مفردات النشاط الأدبي كافة لكي تصوغ توجهاً ذا شخصية محددة وملامح متميزة.

ومن أجل مقاربة أدق للمسألة، فإنَّ لنا أن نتصور المعطى الأدبي معماراً ذا طبقات عديدة وتكوينات شتى، يرتبط بعضها بالبعض الآخر، وفق منظور أفقي أو عمودي، ارتباط المقدمات بالنتائج، والأسباب بالمسبّبات. فإذا سلّمنا بذلك، أدركنا أنَّ أيَّ أدب متميز لا بدّ أن ينطوي على الطبقات جميعاً، وأن يسعى أصحابه ما وسعهم الجهد لاستكمال تكويناته كافة، وعرفنا كذلك أنَّ الاستنتاج السابق حول معيارية الأدب

الإسلامي الذي لا يملك مذهباً أو مدرسة، إنما هو فرصة للاختبار، لعودة الإسلاميين إلى تقليب دفاترهم لتبيّن صدق هذا الاستنتاج أو خطئه.

وأيضاً، سيكون هذا الاستنتاج تحدّياً محفزاً لاستكمال البنيان في حالة وجود نقص ما، والوقوف بالأدب الإسلامي بعمارته المتكاملة نداً للآداب العالمية المعاصرة، التي تملك أدواتها ومستلزماتها كافة. وعلى ذلك، فإنه بمتابعة التيارات التي تغذي نهر النشاط الأدبي المعاصر، على وجه الخصوص، يتبيّن، وهذه مسألة يتحتم أن تكون بدهية بالنسبة للمعنيين بالأدب كافة، أنَّ هناك:

١- المعطيات الإبداعية وفق أنواعها المعروفة التي تشكل قاعدة البناء كله.

٢- المنظور أو الرؤية الشمولية التي تتشكل بموجبها هذه المعطيات.

٣- المدرسة أو المذهب الأدبي كالكلاسيكية، أو الرومانسية، أو الواقعية، أو الوجودية، إلخ. وهو نتاج المعطيات السابقة.

٤- الجهد النقدي الذي يسعى لإضاءة الأسس الجمالية للنص الإبداعي، فيضع له المبادئ والقواعد والأصول، ثم يبدأ في تنفيذها وفق نشاط تحليلي يستهدف الوصول إلى القيم الفنية للنصّ، ودلالاته المضمونية، وطبيعة ارتباطه بالمضمون أو المذهب الذي ينتمي إليه.

٥- الطريقة أو المنهج الذي يدرس الحركة أو الظاهرة الأدبية عبر مساراتها الشاملة في الزمن والمكان، وفي ضوء قوانينها وارتباطاتها الداخلية الصميمة.

٦- النظرية التي تلّم هذه المعطيات وتنطوي عليها جميعاً.

وعلى ذلك فإذا كانت الإسلامية قد أبدعت أدباً وفق هذا النوع أو ذاك؛ أي في دائرة الشعر أو القصة أو الرواية أو المسرح، إلخ. وإذا كان هذا الأدب ينبثق بالضرورة عن منظور متميز، أو رؤية متفردة، هي الرؤية الإسلامية بخصائصها وميزاتها جميعاً، أفلا تكون الإسلامية بالتالي، مدرسة أو مذهباً متميزاً بين الآداب بمذاهبها كافة؟!

حتى إذا ما قفلنا عائدين باتجاه الطبقة أو المحور الخامس للمعطى الأدبي، والمتمثل في منهج متميز في الدراسة الأدبية، سواء أكانت هذه الدراسة منصبة على الأدب العربي، قديمه وحديثه، أم على الأدب العالمي في أصقاعه ومراحله كافة، فإننا قد نجد خللاً ما أو نقصاً ملحوظاً في دائرة الإسلامية، التي يبدو أنها لم تبلور لحدّ الآن منهجها الدراسي الخاص بها، وإن كانت قد وضعت خطواتها على الطريق.

ها هنا يمكن أن يكون الاستنتاج السابق على قدر من الصواب، ويمكن، كذلك، أن يكون تحدّياً مناسباً للردّ؛ الأمر الذي قد يضيف إلى الحركة الأدبية الإسلامية إضافة جادَّة ذات غناء، ويكفيها مؤونة اللجوء إلى هذا المنهج أو ذاك لتنفيذ دراستها لآداب الأمم والجماعات والشعوب، ومع ذلك فإننا يجب أن نلاحظ حشداً من المفردات والتقنيات وصيغ التعامل الإسلامي مع الآداب الأخرى، يمكن في حالة لّمها وإضاءتها أن تبيّن ملامح أو أوليات منهج متميز ذي خصائص مستقلة في دراسة الأدب، ولكنه يكاد يضيع عبر تفرقه في الأنشطة الأدبية الإسلامية؛ إذ يصعب على المرء أن يقول بصيغة الجزم والقطع هذا هو المنهج الإسلامي في الدراسة الأدبية.

إنَّ هذه مسألة مهمة؛ فمجموع معطيات الإسلاميين في الطبقات الخمس الأخرى تشكل، ولا ريب، بذور منهج للدراسة[٤] يكتسب من الرؤية الإسلامية خصائصه ومكوناته. وإذا كان لهذا الأدب منظوره المتميز للإبداع، وللتأثيرات الزمنية، وللتأثيرات البيئية، فإنَّ منهجاً متميزاً للدراسة الأدبية سيتمخض بالضرورة عن هذا كله، وقد يحتاج الأمر إلى وقت كافٍ لبلورة الملامح، إلاّ أنَّ المسألة التي لا ريب فيها، هي أنَّ المواد الأولية لتشكيل المنهج قد أخذت تتجمع في أيدي الدارسين. ويجب أن نتذكر بأن التحليل النقدي يمضي -في كثير من الأحيان- لكي يغذي منهج الدراسة.

---

[٤] ينظر على سبيل المثال:

- خليل، عماد الدين. **محاولات جديدة في النقد الإسلامي**، بيروت: مؤسسة الرسالة، ١٩٨١م.
- خليل، عماد الدين. **مدخل إلى نظرية الأدب الإسلامي**، بيروت: مؤسسة الرسالة، ١٩٨٧م. و(متابعات في دائرة الأدب الإسلامي) (قيد النشر)، وقد تضمن الكتاب الأخير في فصل (قراءات في دائرة الأدب الإسلامي) عرضاً نقدياً لعدد من المؤلفات في هذا المجال.

خامساً: إشكالية الفقيه والأديب

وهذه إشكالية أخرى انحرف بها المسار في دوائر الإسلاميين، وأرغم القطبان، بدرجة أو أخرى، على أن يدير أحدهما ظهره للآخر، متعمداً حيناً، أو بتأثير من الكسل العقلي وضعف الإحساس بالمسؤولية في معظم الأحيان.

لقد وضع الطرفان، نتيجة قناعات أو ممارسات خاطئة، في حالة تضاد، رغم أنهما، ابتداء، متوافقان يرشد أحدهما الآخر، ويضع إشارات المرور في دروبه ومسالكه كي لا يضل الطريق، ويخرج، بزاوية ضئيلة أو منفرجة، عن رؤيته ونبضه وخصائصه الإسلامية، ويضع ثانيهما التحديات والأقضية الجمالية والإبداعية قبالة الآخر، فيدفعه إلى المزيد من الكدح الذهني؛ لإيجاد الاستجابات المناسبة في ضوء الضوابط الشرعية والمقاصد العليا.

إنَّ الطرفين يستمدان من نبع كتاب الله، وسنّة رسوله صلى الله عليه وسلم، واجتهادات الأجداد والآباء، وكلاهما يحرص على أن يؤدي وظيفته "الاجتهادية" أو "الإبداعية" في ضوء تصورات هذا الدين ومقوماته الأساسية. هذا يتساءل، وذاك يجيب؛ هذا يبدع وذاك يرشد الإبداع، من أجل ألا يخرج عن جلده وبصماته الإسلامية، ومن أجل أن يمنح الأديب المزيد من المساحات التعبيرية "المشروعة"، التي يمكن أن يتحرك خلالها، ويغزل من خيوطها خبراته وأعماله.

ولكي يكون المرء منصفاً لا بدّ من التأشير على جملة عوامل مارست دورها السيئ في حفر الخنادق بين الطرفين، وجعل القطيعة بينهما تكاد تكون القاعدة التي لا تزعزعها الاستثناءات. ومن بين هذه العوامل أن الفقيه، عبر قرون الفصام النكد بين الدين والدنيا، انسحب من الحياة بعد أن كان يقودها ويصنعها، وبمرور الوقت لم يعد أحد يرجع إليه لكي يستفتيه، إلا في الأحوال الشخصية أحياناً، ولم يعد هو راغباً أو قادراً على تقديم الجواب المطلوب. فإذا كان في الأمور الحيوية الأكثر إلحاحاً لا يمارس

حضوره، فكيف بالنسبة لما يمكن عدّه من المسائل الكمالية، أو ربَّما الثانوية كالجمال والإبداع؟!

وأدباء الإسلامية من جهتهم، وبسببٍ من عجز بعضهم وقصوره وتضحُّل معارفه الشرعية، وجدوا في انسحاب الفقيه، أو سلبيَّته، فرصة ملائمة للمضي في الطريق منفردين، واستسلموا لنوع من الكسل العقلي، الذي يغريهم باجتهاد سريع للرأي بخصوص العديد من المسائل الجمالية والإبداعية، دون أن يدركوا أنَّ موقفَهم هذا قد يقودهم إلى ما لا تحمد عقباه، وما قد يمثل ارتطاماً بالمطالب الفقهية ابتداءً، وليس أدلّ على ذلك من اضطراب الرأي في الحلقات الإسلامية بخصوص ظهور المرأة على المسرح، فمن قائل بالتحريم ومن قائل بالتحليل دون أن يكلف هؤلاء وهؤلاء أنفسَهم باستدعاء الفقيه. وغيرُ هذه المسألة جملةٌ من التحديات تحتِّم عودة اللقاء بين الأديب والفقيه لكي يخرج الطرفان بما يحمي الشخصية الإسلامية للأدب من التضحل أو التناقض، وبما يمنح الأديب نفسه الفرصة لتأصيل أعماله الإبداعية وجعلها أكثر قدرة على الأصالة والتميز.

إنَّ أساس المشكلة يكمن في أنَّ الفقيه لم يعد يأبه لمطالب المعرفة الإنسانية في سياقاتها كافة، بما في ذلك الآداب والفنون التي قد يراها أمراً ثانوياً غير ذي قيمة. لقد وضع نفسه، مختاراً، في دائرة المعرفة الشرعية وأوصد دونها الأبواب، فانعزل، بذلك، عن تيارات العصر الصاخبة وتحدياتها التي لا تكف عن التجدد والاضطراب. ولم يعد، بالتالي، يملك القدرة على تنزيل المقصود الشرعي على الواقع، وتقديم الاستجابات المناسبة لتحدياته المتجددة. إنَّ الالتحام بالعصر لن يتحقق إلا بتجاوز الفقيه عزلة الثمانمائة عام، إذا صح التعبير، لكي يطل على معارف العصر، ويوغل في شرايينها، من أجل أن يكون حاضراً في صميم اللحظة التاريخية، قديراً على الإجابة المناسبة في اللحظة المناسبة، على كل سؤال، بما في ذلك تلك الأسئلة الملحّة في دائرتيْ الجمال والإبداع. ومن جهتهم لم يكلف أدباء الإسلامية، إلا قلة منهم لا تكاد ترى على

الخارطة، أنفسهم للتزود بالمعرفة الشرعية الضرورية، ولو في حدودها الدنيا، لحماية نشاطهم الإبداعي من التسيب أو الترهل على حساب التصورات الأساسية لهذا الدين.

سادساً: حول التأصيل الإسلامي للأدب

في ضوء المعطيات السابقة، يبدو أنَّ التأصيل الإسلامي للأدب، أو تشكّل أدب يعكس التصوّر الإسلامي للكون والحياة والوجود والمصير، ضرورةٌ من الضرورات بل بداهةٌ من البداهات، إذا وضعنا في الحسبان ما تحقق من منجزات في ساحة هذا الأدب. فبعد ما يقرب من نصف قرن على تشكُّل حركة الأدب الإسلامي المعاصر، بالمواصفات والشروط التي صاغها الروّاد الأوائل، تمكّن هذا الأدب أن يحقق حضوراً مؤكداً. وكان المخاض عسيراً، والنتاج شحيحاً، لا يكاد يرى على خارطة المذاهب والمعطيات الأدبية المهيمنة على الساحة. ومع القلة والتعثر إنكارٌ ملحوظ مارسه القريب والبعيد لحصار الظاهرة ووأدها. لكنها بقوة الدوافع التي بعثتها إلى الوجود، مضت تشق طريقها، وما لبث النبع أن راح يتدفق خصباً وعطاء، وهو يَعِدُ بالمزيد. وأصبح لهذا الأدب حضوره الملحوظ في الساحة، وراح نتاجُه يتزايد بصيغة متوالية هندسية قدمت للقارئ في كل مكان من عالم الإسلام، عشرات ومئات وألوفاً من البحوث والمقالات والدراسات والكتب، ومثلها من الأعمال الإبداعية في سياق الأنواع الأدبية كافة.

كما أنَّ هذا الأدب قدر على توظيف جلّ الآليات والقنوات الممكنة لتحقيق حضوره وانتشاره: الإذاعة، والتلفاز، والكاسيت، والفيديو، والقرص الليزري، والمجلة، والصحيفة، والندوة، والمؤتمر، والكتاب، فضلاً عن قيام مؤسسة عالمية تتبناه وتدعو إليه، وتمارس أنشطتها المكثفة في سياقه، تلك هي (رابطة الأدب الإسلامي العالمية)، هذا إلى اختراقه جدران الأكاديمية واستقطاب أساتذة الأدب وطلبته، وإنجاز العشرات وربما المئات من بحوث الليسانس ورسائل الدبلوم والماجستير والدكتوراه، التي استقت

موضوعاتها من نهره المتدفق دراسة ونقداً وتنظيراً وإبداعاً. وبمرور الوقت أخذ الأصدقاء والخصوم معاً، ممن كانوا لا يعترفون بشيء اسمه أدب إسلامي "معاصر" يسلِّمون به على مضض، أو بقوة الاقتناع، ويقبلون تمثيله وحضوره في هذا المجال أو ذاك من مجالات الدراسة، والبحث والخطاب.

إنَّ الأدباء الإسلاميين، وهم لا يزالون في مطلع قرن جديد، يجدون أنفسَهم قبالة حركة متميزة تزداد تجذراً وانتشاراً وعطاءً، فيما يتوجب عليهم المزيد من المسؤوليات ولا ريب، والتوقف بين الحين والحين لمراجعة الحساب، وممارسة النقد الذاتي، وتحديد النقائص والثغرات، ثم مواصلة المسير بأكبر قدر ممكن من شروط الإتقان والإحسان، من أجل التمكين لهذا الأدب في الأرض، وإقناع "الآخر" بأنَّه أدب يستحق التقدير والاستمرار، وبأنَّه يوازي المعارف الإنسانية الأخرى التي عنيت بها (أسلمة المعرفة) من مثل: علم النفس، وعلم الاجتماع، والسياسة، والإدارة، والاقتصاد، إلخ.

مضت الحركة الأدبية تشقّ طريقها لكي تملأ الفراغ الملّح، خاصة إذا تذكرنا قدرة الخطاب الأدبي والفني على التأثير في الآخر، وتذكرنا في الوقت نفسه، ما فعلته وتفعله آداب الأمم الأخرى وفنونها في تشكيل العقول والنفوس، أو إعادة تشكيلها، وتذكرنا، مع هذا وذاك، أننا نعيش عصر (الإعلامية) و(الفضائيات) التي تنفتح على العالم كله، وهي تتطلب جهوداً فائقة ومتواصلة لإنتاج النصوص الأدبية والفنية الملائمة للإخراج التلفازي والسينمائي والمسرحي. إنَّ الخطاب الأدبي والفني يظل واحداً من أكثر الصيغ قدرة على الإثارة والإقناع، وصوتاً يملك إمكانية اختراق سمع الإنسان المعاصر وعقله ووجدانه، والوصول إلى عمقه الفكري والذوقي والروحي والسلوكي لتقديم قناعاته وتصوراته.

لقد أفاد "الآخر" من هذه الفرصة المفتوحة، ووظفها إلى الحدّ الأقصى من قدراتها المتاحة، ومارس من خلالها دوراً مزدوجاً، فأكد بمعطياتها ذاته وموقفه وفلسفته وتصوراته ومنظوره للحياة والإنسان والعالم، وهاجم، في الوقت نفسه، رؤى الآخرين

وتصوراتهم وقناعاتهم، فعرضها لسلسلة متواصلة من الهزات، مستهدفاً تدمير ثقة الخصم بقيمه وخصوصياته، ووضعه في منطقة الفراغ أو الانخفاض الجوي، وتجريده من سلاحه، وقطع جذوره بعقيدته وتراثه وتاريخه، وجعله، في نهاية الأمر، يتقبل كل ما تأتي به رياح التشريق والتغريب.

إنهم يشدِّدون حصارهم أكثر فأكثر، يعينهم على ذلك هذا التقدم الأسطوري في تقنيات الخطاب الأدبي والفني وبخاصة التلفاز والسينما والقرص والكاسيت، فضلاً عن التفنُّن في إخراج الكلمة المكتوبة مشخَّصة على الشاشة الصغيرة في عالم متقارب يزداد التصاقاً يوماً بعد يوم، ويغدو قرية صغيرة لا يستطيع أحد أن يهرب من مرئياتها وخبراتها، التي تطرق على رأس الإنسان المعاصر وسمعه وبصره صباح مساء.

خاتمة:

نحن في عصر الكهرباء والميكانيك، نعم! وبقدر ما يتطلب منَّا هذا أن نزيد في فعاليتنا؛ لكي يكثر فينا من الخبراء والمهندسين من يملك القدرة على أن يبتكر جهازاً أو يضيف إلى حقل الإنتاج رقماً جديداً، فإنَّنا بحاجة، في الوقت نفسه، إلى أن يكثر فينا من الأدباء والفنانين من يملك القدرة على أن يقدم عملاً مبتكراً، أو يضيف إلى مكتبتنا الإسلامية كتاباً جديداً.

إنَّ موازنة صوت الآلة الصارم لا تكون إلاّ بصوت الفن المؤثر الجميل، وإنَّ عالماً يأخذ بخناقه التكاثر بالأشياء لا ينفكُّ طوقه القاسي إلا بضربات ذلك الأدب، الذي يعرف كيف يُخرج الناسَ من ضيق الدنيا إلى سعتها. لقد جاء الإسلام لكي يمارس هذا التحرير، فما أجدر أن تعتمد قدرات الأدب لتعزيز المحاولة وإعانتها على التحقّق!

لقد أحسن "مكتب الأردن للمعهد العالمي للفكر الإسلامي" صنعاً باستضافة مجموعة من أدباء "مكتب رابطة الأدب الإسلامي العالمية في المغرب"، من المعنيين بالهمِّ الأدبي الإسلامي لمناقشة جملة من القضايا المتعلقة بالمضمون الفكري للأدب الإسلامي،

ولعلَّ مبادرةً كهذه تتحول إلى "تقليد" متواصل في التعاون والتنسيق بين (المعهد) و(الرابطة)، بسبب الهدف المشترك في التأصيل الإسلامي للمعرفة الإنسانية، التي يشكل المعطى الأدبي والفني مساحة واسعة ومؤثرة في نسيجها.

فأسْلَمةُ المعرفة والتأصيلُ الإسلامي للأدب، كل منهما التزام مبدع بمنظومة الخبرات والقيم الفكرية للإسلام، وجهد جادٌّ في بناء هذه القيم، وتقديمها للناس بأشد وتائر القدرة على التأثير، حتى لا ينفرد بالساحة سعيٌ مرسوم لهدمها وجهد متصل لإشاعة "قيم" وضعية مضادة في الفكر والأدب والحياة.

ولكنَّ الإبداع الأدبي في أجناسه كافَّة، ينطوي على بعد آخر يلتحم بالبعد الفكري، ويمكنه من التأثير في المتلقي، يتمثل في منظومة القيم الجمالية؛ لذلك فإنَّ التأصيل الإسلامي للأدب يتحتّم ألاّ يغفل عن إيلاء الاهتمام البالغ بهذا البعد، وأن يبحث ما وسعه الجهد عن بدائل إسلامية للقيم الفنية الشائعة في الآداب العالمية، رغم إقرارنا، مسبقاً، بأنَّ معظم هذه القيم يحمل وجهاً محايداً يمكن توظيفه في هذا المذهب أو ذاك. ومع المضمون الفكري والقيم الجمالية، لا بدّ للأدب الإسلامي، وهو يسعى إلى المزيد من التأصيل، من أن يشكل منهجه المتميز في النقد والدراسة الأدبية، أسوةً بما فعلته وتفعلُه جلُّ المذاهب والمدارس النقدية في العالم.

النقدُ الإسلامي وأسئلةُ المعاصرة

بشرى البستاني*

مقدمة:

تكمن أهمية هذا البحث في الدعوة إلى نقدٍ نكتبُه بأقلامنا ورؤانا، انطلاقــاً مــن الفضاءات المتألقة في تراثنا، دون الاستسلام لنقد جاهز يكتبنا، ويُشكِّل لنــا رؤى لا تنبع من حاجاتنا الثقافية والمجتمعية، ودون الوقوف عند ماضينا وقفة المتشبث الساكن، نقدٍ له القدرة على التمهيد لكل ما هو إبداعي، تأسيساً لكل ما هو جديد مســؤول، بعيداً عن الانبهار بمنجزات الآخر، واتخاذها مرتكزات للفعل النقــدي في منطلقاتنــا الثقافية المعاصرة، لا سيما ونحن نعيش أزمة استلاب قهرية، يفرضها قويٌّ متجبِّر على شعوب الأرض وأممها، باسم العولمة والمعلوماتية وتحرير الإنسان. لقــد صــار مــن الضروري اليوم إدراك حقيقة مهمة يجب الوقوف عندها، وهي أنَّ اســتعارة المعــايير الجاهزة من ثقافة أخرى لترسيم حدود الإبداع العربي وماهيته لن تثبــت قصــورها وتقصيرها فحسب، بل ستلحق ضرراً كبيراً بهذا الإبداع؛ لأنَّها ستكون، في جوانــب مهمة، غريبةً عنه ودخيلةً عليه وساحبةً إياه إلى مواقعها. إنَّ من حق الإبداع والجوانب الحيوية في المجتمع العربي الإسلامي أن يكونا في الموقع الذي شُكلا فيه وعبّرا عنه، وإنَّ الاستنطاق المغلوط للنصوص سيعمل على قتلها أو الحد من فاعليتها، لكــنَّ ذلــك لا يعني الدعوة إلى نبذ منجزات ثقافة الآخر وفنونــه؛ لأنَّ الانقطــاع تــأخر ومــوت وسكونية، ولأنَّ كل حضارة إنسانية حديثة كانت أم قديمة إنَّما هي جهــد البشــرية بأكملها، توارثتها جيلا فجيلا. ولذلك تدعو هذه الورقة إلى أقصى مــا يمكــن مــن

* أستاذة الأدب والنقد العربي وتحليل النص، كلية الآداب/ جامعة الموصل- العراق.

التفاعل والإفادة والحوار والأخذ والرفض والرد والتجاوز؛ لأنَّ ذلك سنة الحياة الحقيقية، ولا شك أنَّ هذه الحالة الجدلية المهمة تتطلب ثورة في الوعي، وثورة تتجاوز وضع فكر الإسلام على القمة التي يستحقها في هذا العصر المظلم المربك، إلى وضعه على مقربة من إنسان هذا العصر البائس.

ووسط هذا الانفجار الإعلامي الهائل الذي يشهده العالم، ووسط ثورة الاتصال التي أطاحت بالحدود، وفتحت أبواب العالم لتداخل القيم والأمم، لا بدّ لنا من إعادة النظر في شروط الخطابات الثقافية والفنية الصادرة عنا، ولا سيما الأدب الذي يعدُّ أخطر أنواع الخطابات، كونه يصدر عن أرقى الفعاليات الذهنية وأمضاها، فالأدب الذي تحركه مواهب حقة هو جوهر إبداع الأمم؛ لأنَّه حاضن رؤاها، ومدوِّن تراثها، والمعبّر عن مقاصدها، أمَّا النقد فهو الكاشف عن هذا الإبداع، والمنقِّب عن البؤر المتوهجة فيه، ساعياً إلى التحذير من غفلة تخيم على واقع يحيط به الخطر من كل مكان، في عصر تهدده هيمنة الثقافة الواحدة، التي تعمل بشكل مباشر أو غير مباشر على سلب الأمم خصائصها الثقافية وسمات هويتها الأدبية، وبالرغم من كون الحلول ليست مستحيلة فإنَّنا لا نزال نحبو في تبني المنطلقات الجذرية التي تعيننا على المضي نحو ترصين مواقفنا من الثقافة والأدب والنقد، من هنا تأتي أهمية تأشير قضايا مهمة في هذا الميدان نرى من الضروري الالتفات إليها، والعمل على تبني استراتيجية عمل موحد تهدف إلى استحداث مؤسسة ذات خطط قادرة بجديتها وتخصص العناصر العاملة فيها على تحقيق أهدافها.

أولاً: في مصطلح الأدب الإسلامي

لقد سار الأدب العربي، منذ مطلع الإسلام وحتى اليوم، مسيرة تتسم بالتحرر من القيود المباشرة التي يمكن للنقد أن يفرضها على الشعراء خاصة، وإنْ كان للسلطة السياسية دور لا ينكر في الحد من فاعلية هذا الأدب، من خلال ثنائية المدح–العطاء،

الذي كان وسيلة لعيش الشعراء وهم يطرقون أبواب السلطة. ولعلَّ هذا التحرر هـو الذي أتاح للأدب العربي كل أنواع الثراء والتنوع، الذي رفعه إلى مراتب الآداب العالمية شعراً ونثراً، أشكالاً ومضامين. وعلى كون الإسلام هو الدين الرسمي للأمة فإنَّ أحداً من الخلفاء أو الولاة والنقاد لم يدْعُ أو يشترطْ اتجاهاً إسلامياً ذا شروط وحدود للأدب، مما جعل المجال مفتوحاً لفعاليات أدبية ونقدية تنوعت وأغنت، داخل إطار موحد هو إطار الأدب العربي الإسلامي، فكانت هناك سمات نقدية تحاورت بانسجام، منها الديني والأدبي والبلاغي والفلسفي فيما بعد، يتحسس سماتها القارئ المتأمل دون أن يفرض أهلها شروطاً ومعايير لها أو للكتابة فيها.

إنَّ دارس الأدب والمناهج النقدية المتأني يلاحظ كيف تتشكل تلك الاتجاهات، والمذاهب، والمناهج، وتمتلك شروطها وتضع لها حدوداً ومعايير، فتجمع لها أنصاراً ومؤيدين، لكنها ما تلبث أن تداهم باتجاه آخر، أو مذهب فني مغاير، تدعوه الطبيعة الحركية للأدب والفن والحياة إلى تجاوز ما سبقه، فيسود الجديد دون أن يلغي القديم كلياً، ولكنه يزيحه إلى منطقة الظل، مما يؤكد أن الأدب والفن، بطبيعتهما، يرفضان الركون إلى توصيفة معينة؛ لأن فضاءهما الروح الإنسانية منطلقاً وإبداعاً وتلقياً وقراءة، والروح من أمر ربي لا يدرك سرّ أسرارها منهج ولا صاحب علم ولا بيان.

لقد أتاحت لي هذه الدراسة الاطلاع على بحوث قيمة كتبت في موضوع الأدب الإسلامي ونقده، ووجدتُ كيف انقسم الباحثون على ثلاثة أقسام: الأول يحدد ويضع شروطاً دينية قد تبعد الأدب عن أدبيته، والثاني يطلق حتى لا يُبقي للمصطلح سمة اصطلاحية، والثالث يحاول التوفيق بين المضامين والأشكال متوخياً التوازن في الأمر. الأول يصر على أنَّ مهمة الأدب هي أن يقوم بدور التوعية ونشر الفكر الإسلامي؛ لأنَّه يهدم فكرة ويبني فكرة، كما يصر على أنَّه أدب تربوي؛ لأنَّ غايته العمل على تنقية الذهنية المسلمة من شوائب الانحراف.[1] وأتساءل هنا أهذه مهمات شعرية فنية؟ أم إنَّها مهمات لا تشتغل إلا داخل الخطبة الوعظية، والمقالة الإرشادية،

[1] الفضلي، عبد الهادي. **نحو أدب إسلامي معاصر**، النجف، العراق: مطبعة الأدب، ١٩٧٠م، ص٨.

والدروس الدينية، وربما داخل علم الاجتماع، وفلسفة التربية، والتنشئة الاجتماعية، والمناهج المدرسية، والبرامج الإعلامية، فضلاً عن أنَّ هذه المقصدية الصارمة لا يمكن أن تنتج أدباً حقيقياً، فحيثما وجدت المقصدية وجدت الألسنية دالاً ومدلولاً، أما الأدب فتشكيل فني جمالي تنتجه لغة شعرية قائمة على الترميز والمفارقة والفصل والتباين مع اللغة الاعتيادية، وهذه اللغة بالطبع لن يكون فهمها المباشر ميسوراً للجميع؛ لأنها لغة الإيحاء والومض الذي يوفر لها الوظيفة الشعرية والجمالية التي تكمن مهمتها في إدهاشنا جمالياً، والسمو بذائقتها ومشاعرنا معاً نحو الرقي بإنسانيتنا، وتحرير حواسنا من ثقل ما يكبلها من بؤس الواقع؛ لأن كل ذلك من شأنه تحريك الروح وبعث النشاط الذي يجدد فاعليتها لتبدع، وتقبل على العمل والإنتاج وتحقيق المهمات التي أوكلها الله سبحانه إليها، من خلال وعي أعمق بالعلاقة الوثقى بين الله والإنسان والكون.

إنَّ الأدبيَّة تعبير عن حساسية شعرية حدسية أكثر الأحيان، تحاول الغوص في أعماق المخفي، الغامض، القلق، المجهول، إلى ما يمكن أن يخفف العتمة، التي ظل الإنسان يجهد من أجل الكشف عما وراءها، فكانت الأديان، وكان الشعر، وكانت الفنون وسيلته لذلك، ومن أجل أن تظل الشِّعريَّة مواكبة لتطور الإنسان والحياة فقد كان الاهتمام بالأشكال، والعمل على تطويرها بمضامينها، أمراً مطلوباً ومشروعاً.

ولعلَّ استماع الرسول الكريم عليه الصلاة والسلام لقصيدة كعب بن زهير، وهي تحمل أجمل المطالع الغزلية رمزاً لا يتبرأ من الغموض، وإيحاءً يدهش، وتكريمه الشاعر عليها أكبر دليل على إكبار الإسلام لمرامي الشعر السامي في تشكيله ومضامينه معاً؛ لأنَّ هذه القصيدة أكدت -إلى جانب فنِّيَّتها- مدحَ الرسول الكريم وإجلال الدعوة الإسلامية التي جاءت نوراً وهدى للبشرية. ولعل تأكيد الشاعر على نورانية الرسول ورسالته مرتين؛ مرة -بإنّ- الحرف المشبه بالفعل، والأخرى بلام التأكيد المزحلقة، دليل أكيد على حاجته للنور الذي سيبدد ما كان في داخله من ظلام الجاهلية.

إنّ الرسول لنور يستضاء به		مهند من سيوف الله مسلول

إنَّ محاولة جرّ الأدب والفنون إلى المباشرة والمضمونية إبعادٌ لهما عـــن روح الأدب الأصيل، والفن الحقيقي، وإضرار بثقافة المسلمين ومعارفهم؛ إذ يعد الأدب خلاصـــة الجوهر في كل حضارة إنسانية كونه مكتنـــز الرؤى والطاقات، وحاضـــن المشـــاعر والأهداف والخبرات، كما أنه النابض بمكابدات الأمم ومعارفها. وإذا كان الأدباء هم رموز الأمة، فإن الأدب هو الفضاء الذي تتحرك فيه أماني الأمة وتطلعاتها بحرية، بعيداً عن شروط الإلزام وفرض القيود.

والأدب الإسلامي في الرأي الثاني لا يفرض على الأديب موضـــوعاً معينـــاً، ولا يطالبه أن يفتعل تجربة ما، أو أن يتبنى قضية محددة، بل هو يخلي له الساحة انطلاقاً من سعة التصور الإسلامي، الذي ارتبط به المصطلح وشموله ليختار الأديـــب موضـــوعاته وقضاياه، من خلال إدراكه للفضاء الذي تشتغل فيه تجربته الفنية، هذا الفضاء الـــذي يمتد ليشمل الكون كله والبشرية ومشاعرها، وله أن يتبنى القضية التي يريدها على ألا يصطدم بالفطرة السليمة.[٢]

واتسع أصحاب هذا الرأي بمفهوم الأدب الإسلامي فرأوا أنَّ هذا الأدب يمكن أن يصدر عن المسلم وغير المسلم بحدود التزامهم بالتصور الإسلامي، والتقائهم بالرؤيـــة الإيمانية بالمفهوم الواسع لهذه الرؤية، وفي طليعة من اقترب من هذا الرأي الشيخ محمد قطب والدكتور سعد أبو الرضا والدكتور عماد الدين خليل.[٣] والملاحظ أنَّ في مثـــل

---

[٢] انظر مثلاً:
- قطب، محمد. **منهج الفن الإسلامي**، بيروت، لبنان: دار الشروق، ١٩٧٣م، ص٦.
- قطب، سيد. **النقد الأدبي، أصوله ومناهجه**، القاهرة، مصر: دار الفكر العربي، ١٩٥٩م، ص٩.

[٣] انظر كتبهم:
- قطب، **منهج الفن الإسلامي**، مرجع سابق، ص٣١.
- أبو الرضا، سعد. **الأدب الإسلامي، قضية وبناء**، جدة، السعودية: عالم المعرفة، ١٩٨٣م، ص١٠.
- خليل، عماد الدين. **مدخل إلى نظرية الأدب الإسلامي**، بيروت، لبنان: مؤسسة الرســـالة، ط٢، ١٩٨٨م، ص٩.

هذه التوجهات تكاد تغيب حدود المصطلح، ويتوسع فضاؤه ليبقى الباب مفتوحاً لكل النماذج الأدبية، ليست الإسلامية فحسب، وإنما العالمية منها كذلك، متمظهرة بكل أدب ذي نزعة إنسانية خيرة، وما أكثر هذه النماذج، فهل يرتضي غير المسلمين إدراج أدبهم الإنساني ضمن الأدب الإسلامي؟ وهل نرتضي نحن إدخال أدبنا في حقل دين آخر؟!

لقد طرح الدكتور ذنون الأطرقجي هذه القضية ضمن أبحاث مهرجان البردة واضعاً إياها موضع التساؤل دون أن يدخل في شعاب الإجابات.[4] وتطرح هذه الدراسة سؤالاً يقابله: هل نرتضي نحن وضع شعرنا الحديث المتأثر بالأدب العالمي -ولا سيما الغربي- في حقل الأدب اليهودي أو النصراني لو وجد مثل هذا المصطلح؟ هل نرتضي ذلك لشعر نازك الملائكة وبدر شاكر السياب مثلاً؟!

إن مصطلح الأدب الإسلامي، في جزئيه الموصوف والصفة، يخفي تبايناً واضحاً من حيث طبيعة كل من طرفيه؛ لأنَّ الأدب لا يمتلك سمة الثبوت النسبي أو الاستقرار، فهو ليس كالاقتصاد أو الهندسة من حيث توفر سمة العلمية؛ لأنَّ سمة الأدب التحول والحركية، وانطلاق المخيلة والحلم، وهدفه كشف المغيب داخل النفس الإنسانية ذات الأغوار المترامية، والبحث عما يحقق لوجد الروح التوازن، والانعتاق من قيد المحدود، أما الجزء الثاني (الصفة) فقادر على الهيمنة على الموصوف الحركي المتوثب، لكنه بهذه الهيمنة يبعده عن طبيعته الحيوية الواثبة، ليحوله إلى نَظْم لمجمل القيم والتعليمات الدينية، وحينها سيصاب جوهر الأدب بالانفصال فلا يغدو أدبا.

أما الرأي الثالث الذي حاول التوفيق بين الشكل والمضمون، فإنَّ محاولته التوفيقية لم تكن لتصيب من النجاح نصيباً وافراً؛ لأنَّها ما تلبث أن تعترف بأنَّ هذا الأدب لا بد أن يميل إلى المضمون، فمضمونه الإسلام والعقيدة الإسلامية، لذلك فهو أدب مضموني لا محالة.

[4] انظر: الأطرقجي، ذنون. **قراءة في أدبيات إسلامية**، ملتقى البردة للأدب الإسلامي، الموصل، العراق: ط١، ٢٠٠١م، ص١٠٢.

من هنا يتبين لنا ضيق القيود التي اشترطها القسم الأول، وتباين مراميهم عن مفهوم الأدب المبدع الذي يحتاج إلى حرية تفتح أفقه على فضاء البوح والكشف والأسئلة، وتفرض عليه مضامين ليست من صلب فاعليته التي لا تعيش وتزدهر داخل الفروض، فالطريق الواحد يلغي الإبداع، كما يتضح لنا انفتاح القسم الثاني انفتاحاً يتجاوز الشروط الأولية المطلوبة لتشكيل أي مصطلح، وهي نضج المفهوم بحيث يصل به هذا النضج إلى حدّ الترميز المصطلحي، لتصير المفردة-المصطلح قادرة على احتواء المفاهيم التي مهدت لها، وبلورتها منظومة فكرية قيمية حضارية حتى أنضجتها، مؤازرة بتوافق عرفي من المختصين في ذلك الحقل المعرفي، فالمصطلح يتشكل صيرورة في تيار صاعد من صميم حقل اختصاصه، أو الاختصاصات المعرفية المؤازرة أو المجاورة؛ إذ تستنبط خلاصته من هناك، ليكون في النهاية معبراً عنها ومشيراً إلى مجمل الحالات العلمية والظواهر المعرفية التي أنتجته، وحينها يشيع المصطلح في تيار نازل، ويصير قابلاً للتداول والاستعمال، حينما يصير قادراً على التعبير عن الظواهر والحالات المعرفية التي نهض منها، قدرة دالة تمتلك من الدقة والتأهيل ما يجعله جديراً بدخول حقل المصطلحات.

ولاحظنا أنَّ الرأي الثالث يعترف بأنَّ الأدب الإسلامي مصطلح مضمون، لكنَّه يدعو إلى التوازن بين قضيتي الشكل والمضمون؛ لأنَّ أيَّ تفريط بالصياغة يلحق ضرراً بأدبيَّة النص الإبداعي، لكنَّ السؤال يظل قائماً حول مدى قابلية الأدب الحقيقي على الانضواء بين حدود المضمون الواحد أو الدلالة المقيدة، مع إيمان هذه الدراسة بأنَّ كل أدب أصيل شرقياً كان أم غربياً، لا بدَّ له من تأسيس المعنى، وإلا غدا عبثاً لا طائل منه، ولا جدوى فيه.

من خلال جدية هذه التباينات في الآراء لا تجد هذه الدراسة ما تتوخاه من دقة مصطلحية في مصطلح الأدب الإسلامي، ولأنَّ طبيعة الأدب لا تصمد أمام الاشتراطات، وأنَّ فكر الإسلام المتحرر ورؤاه السمحة أكبر وأنبل من كل قيد يوضع

على مخيلة الإنسان المؤمن، وعلى فضاءات روحه وتأملاته، فليبق الأدب الذي يكتب في بلاد العرب والمسلمين كلُّه إسلامياً بالانتماء إلى فكر الإسلام وثقافته وتراثه، وليس بالترسيمات المفروضة والشروط، أمَّا ما انحرف من الأدب عن الفطرة السليمة والطريق القويم، فذلك النوع من الأدب هو الذي سيخرج نموذجه خارج أطر الإيمان، وهو الذي سيؤشر انحرافه ونشوزه معاً.

ثانياً: في الميدان النقدي

إنَّ الساحة النقدية العربية اليوم أحوج ما تكون إلى نقد يتشكل استجابة لحاجاتها، ويتأسس مرتكزاً على معرفياتها وجذورها الحية، منفتحاً على كل ما هو مفيد في عالم النقد، شرقياً كان أم غربياً، ولو استطاع النقد الإسلامي أن يؤدي هذا الدور لكان مركزاً استقطب ذوي المواهب الإبداعية والفكرية معاً، من خلال تدوين الملاحظات الآتية:

١. إعادة قراءة التراث الإبداعي القديم والحديث شعراً ونثراً، والعمل على تأشير الرؤى والقيم الإنسانية الراقية فيه؛ حباً، ووصفاً، ومدحاً، أشكالاً، ومضامين على مدى العصور المختلفة من الجاهلي وحتى اليوم؛ فالإسلامية لا تحددها هوية الكاتب فحسب أو انتماؤه الديني مسلماً، بل تحددها الرؤى التي يفصح عنها النص وتعرب عنها شبكة علاقاته.

٢. إعادة قراءة التراث النقدي العربي القديم بعلومه اللغوية والنقدية، ومعارفه الشعرية والبلاغية، وفرز المساحات المتألقة التي تصلح للتواصل معها والبناء عليها، من أجل تشكيل نظرية لغوية تتصل بالخصوصية العربية، وكذلك في النظرية النقدية، والنظرية الجمالية. أمَّا ما حدث من انقطاع وضياع فسببه الانفصال عن الماضي، والاستغراق في نقل المعارف الغربية، واعتمادها أدوات للكشف والمعاينة، على الرغم من تشكلها في بيئات غربية، وكونها نتاج واقع مختلف عن واقعنا وظروفنا وإشكالياتنا المختلفة، مما أدَّى إلى انقطاع حضاري واضح المعالم، وما رافق ذلك الانقطاع من

خلل وإضرار بجوانب حياتنا كافة. وقد أشار إلى ذلك المرحوم الدكتور عبد العزيز حمودة في كتبه الثلاثة المهمة (المرايا المحدبة، والمرايا المقعرة، والخروج من التيه)، لقد تأخرت هذه القراءة الجديدة لتراثنا كثيراً، وكان على الجامعات العربية أن تتبناها؛ لأنَّ قراءة التراث بعين العصر الراهن عملية في غاية الأهمية.

٣. إعادة قراءة المنتج الغربي، الذي غزا الساحة الثقافية العربية، خاصة المناهج الغربية، قراءة متوازنة فاحصة، بعيداً عن التأثر المباشر والانبهار، وبعيداً عن الانغلاق والتطيُّر والتحريم والاستهجان من أجل التقاط ما يتلاءم مع طبيعة النص العربي دون قسر أو فرض، ففي هذه المناهج ما هو متأثر بمعارف تراثنا، لكنه اشتغل على تلك المعارف وطورها، ومنه ما هو مفيد لنا، تصلح آلياته لتطوير فعلنا الثقافي والكشف عن أنساقه وجمالياته معاً، ومنه ما لا يصلح لنا ولا يتلاءم مع معطيات ثقافتنا ومنطلقاتها، ومرة أخرى كان على الجامعات ومراكز البحث الأكاديمي، واتحاد الأدباء العرب أن يبلوروا هذه القضية المهمة، من أجل اتخاذ مواقف جادة وواضحة منها، لكن أحداً من هذه الجهات لم يفعل ذلك.

إنَّ العصر يدعونا إلى اتخاذ مواقف نقديَّة جادَّةً وواضحةً من المناهج الغربية، مرتكزة على أسس معرفية، تلك المناهج التي ظلت تفد من ثقافة الآخر بأجهزتها المصطلحية، وظل معظم نقادنا في الساحة الثقافية يعيدون إنتاجها، ويجعلونها مجالاً للتطبيق بشكل أو بآخر، بصور مباشرة أو غير مباشرة، وقليلون هم النقاد الذين حاوروها حواراً علمياً وموضوعياً.

إنَّ الجهد الذي بذله مختصون عرب ومسلمون في هذا الميدان ذو قيمة معرفية مهمة، ومن هؤلاء الدكتور عبد العزيز حمودة في كتبه المشار إليها سابقاً، والدكتور مصطفى ناصف في أكثر من كتاب، منها على سبيل المثال لا الحصر: "مسؤولية التأويل" و"نظرية التأويل" و"بعد الحداثة"، لكن هذا الجهد يحتاج إلى جولة أخرى من التدقيق والحفر والإحاطة والإضافة؛ ليكون جهداً يمتلك مجسات معرفية تدرك ما تدع وتعرف ما تريد.

٤. وبناء على ما تقدم يمكن إدراك ما تعانيه الساحة النقدية العربية من فقر إلى الأجهزة المصطلحية، التي تعاني عندنا من إرباك شديد، واختلاط وتداخل، نتيجة غياب النظرية النقدية والمنهج من جهة، وما تحدثه حركة الترجمة غير المنظمة وغير المنهجية من جهة أخرى؛ إذ نجد للمصطلح الواحد ترجمات عديدة تارة، وخاطئة تارة أخرى، نتيجة غياب المراكز الخاصة والمسؤولة والموحدة لترجمة الوافد الثقافي، والمنهجي والمصطلحي من جهة أخرى، فضلاً عن غياب مراكز الاهتمام بجهاز المصطلح النقدي التراثي العربي، وهو جهاز يتسم بالخصوبة والثراء، لكن المدّ المصطلحي القادم من الغرب عمل على عزله وإبعاده، على الرغم من توافر الجهد الأكاديمي في الجامعات العربية على الكثير من الرسائل والأطروحات التي اهتمت به، لكن هذه الرسائل والأطروحات، خاصة الجيدة منها، ظلت رهينة الرفوف المهملة يعلوها غبار القطيعة.

٥. دراسة التناص مع فكر الإسلام عقيدة ورموزاً، في الشعر والقصة والرواية والمسرح، وتلمس الأثر العميق للإسلام والقرآن بشكل خاص وعلى مر العصور، وخاصة في الشعر الحديث؛ فالتناص يغني مدلولات الشعر، ويكثف لحظته الإبداعية، ويجعل من المساحات المتألقة في التراث جذوة له، ونبضاً يحركه نحو استنهاض الواقع واستشراف الغد، ولذلك فلا بد من إعادة قراءة شعر الرواد وما بعد الرواد، قراءةً جادة تكشف عن عمق الأثر الإسلامي الكامن في أعماق تلك النصوص الشعرية، سواء أكان ذلك على مستوى القرآن الكريم أم السيرة النبوية أم الخلفاء والقادة والفتوح والشخصيات الصوفية والعلمية.

إنَّ شعر بعض الشعراء الرواد وما بعد الرواد والجيل الذي تلاهم يؤكد هذه الحقيقة، ففي هذا الشعر صارت الرموز إسلامية رُسُلاً وقادة فتحٍ ومعارك وأسماء أماكن إسلامية. أما التناص مع آيات القرآن العظيم فقد كان مهماً في بث حيوية دينية وإيمانية على الشعر، استمدها من روح النص القرآني المعجز، ومن ثراء مستويات أدائه، حتى أقبل كثير من هؤلاء الشعراء على دراسة القرآن الكريم، وتأمل صياغاته،

والإمساك بدقيق تعبيراته، من أجل إغناء نصوصهم الشعرية من خلال امتصاص الثقافة القرآنية، والحديث الشريف، وسيرة الرسل والأنبياء، وإجراء التحويل الإبداعي عليها، الذي لا يلامس شخصها الديني بأذى، لكنه يفيد منها في تشكيل نصوصه فائدة كبيرة.

ويمكن أن نضع معظم ما كتب من شعر في الوطن العربي في هذه المرحلة ضمن هذا التوجه، وإذا ما التفت النقد الإسلامي إلى هذا النوع من الشعر، فإنه سيجد خيراً كثيراً، وقد رصد الباحث العراقي الدكتور علي حداد حضور التراث في الشعر العراقي الحديث، فكان له كتاب رصين،[٥] كما رصدت رسائل وأطاريح من جامعات عربية رصينة حضور هذا التراث الديني فوجدوا من الشعر ما هو مبدع في هذا المجال.

وإذا كانت اللحظة الشعرية هي تكثيف مبدع للزمن وأحداثه ووقائعه وشخوصه فقد لا يدهشنا إحالة الجملة الشعرية الواحدة على آيات عديدة من سور عديدة. ودراسة مثل هذه النصوص قضية ذات شقين: الأول، دمج الشعر بنبض النص القرآني، مما يشكل أدباً يرتكز على روح الإسلام، والثاني إشاعة المعرفة القرآنية لدى دارس هذا الشعر من جهة ومتلقيه من جهة ثانية؛ فقد رصدتُ في دراسة لي أكثر من عشرة تناصات مع آيات من سور قرآنية مختلفة في قصيدة واحدة بعنوان "سيف علي أمام باب خيبر" للشاعر خالد علي مصطفى،[٦] ورصدت الباحثة الدكتورة بتول البستاني أكثر من اثني عشر تناصاً قرآنياً في دراستها لقصيدة واحدة بعنوان "بانتظار القصف،"[٧] فضلاً عن تبجيل الشعر العربي الحديث للغة العربية وتمجيدها كونها لغة القرآن الكريم، ولغة الأمة، التي حملت راية الحضارة الإنسانية قروناً من الزمن.

---

[٥] حداد، علي. **أثر التراث في الشعر العراقي الحديث**، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٨٦م.

[٦] البستاني، بشرى. **سيف علي إمام باب خيبر، من الغربة إلى الانسجام**، مهرجان المربد الشعري السابع عشر، بغداد، العراق: ٢٠٠١م، ص١٠.

[٧] البستاني، بتول. "قصيدة بانتظار القصف" للشاعرة بشرى البستاني، قراءة في محنة الحرب، **مجلة دراسات موصلية**، العدد١٧، ٢٠٠٧م، ص١٢.

٦. إعادة قراءة الرموز الثقافية العربية المعاصرة قراءة فاحصة؛ تلمساً لأثر التراث فيها، بعيداً عن التعصب والمواقف الجاهزة، والعمل على دراسة منجزها وتأثيره إيجاباً وسلباً، تلك الرموز التي بذلت جهوداً مضنية من أجل التنوير، وبعث الحياة بالأمة، وتجديد ثقافتها، وتجديد أدبها وفنونها، وقد شكلت هذه الرموز في أذهان الأجيال علامات مهمة على الطريق، وهذا يدعو إلى ضرورة طرح الحوار مع مختلف الأفكار للإفادة من ثمار ما يتمخض عنه الجدل الهادف والساعي إلى المزاوجة البناءة بين كل ما هو تراثي أصيل، وكل ما هو جديد قائم على مرتكزات الإبداع الحق، والعلم الأصيل، والمعارف الهادفة، تحت مظلة الالتزام المنفتح البعيد عن الانغلاق ومخاطره. فلدينا فقهاء معاصرون في مختلف العلوم، ونقاد كثر، وعلماء لغة أجلاء، وفلاسفة ومترجمون واعون، يمكن فتح الحوار مع منجزهم من أجل الإفادة في بناء مرتكزات ثقافة رصينة وإبداع هادف.

إنَّ الناقد العربي الحديث –أياً كان توجهه– بحاجة اليوم إلى ذكاء مُدرَّب، وثقافة منيرة، وأدوات معرفية حقة للتعامل مع واقعه الثقافي؛ لأنَّه مهدد بشتى أنواع العدوان الشرسة، وبكل محاولات الانفصال، إنَّه مهدد بالتغييب والتفكيك والإلغاء.

٧. الاهتمام بالجانب التطبيقي اهتماماً ينمُّ عن قدرات إيجابية في اختيار النص الأدبي المدروس، وتثمين قيمته الفنية والجمالية؛ إذ لا تكون المباشرة في تناول المضمون الديني هي معيار النقد التطبيقي الإسلامي، فربما يكون نص أدبي معين ذو طبقات كثيفة هو الحاضن الحقيقي لروح الإسلام، لكن هذا النص بحاجة إلى مقدرة نقدية معرفية وجادة للولوج إلى نبضه الحميم؛ معرفة قادرة على استجلاء القوانين الداخلية لشبكة العلاقات التي شكلته من جهة، ومن جهة أخرى بأفق التلقي الذي يؤدي مهمة كبيرة في رسم خطوط دلالاته، واعية بحقيقة مهمة، هي أن إنتاج الدلالة في الأدب لا يسلك طريقاً مباشراً؛ لأن اللغة الأدبية أو الشعرية لا تقول ما تريد مباشرة، بل تدور حول ما تريد، وأحيانا تدور بعيداً عنه، وعلى القراءة الجادة أن تتقن فك آليات الإنتاج التي تلعب بها هذه اللغة لعبتها الفنية الجادة، ولا بد للناقد التطبيقي هنا من

الاستعانة بكل المعارف التي تعينه على أداء مهمته سواء أكانت هذه المعارف أصيلة أم وافدة، ومن دون ذلك -أعني أن يكون النص رصيناً من ناحية فنية وان يكون الناقد مقتدراً من ناحية معرفية- لن يتحقق لنا ما نصبو إليه من مواكبة للعصر.

٨. فتح المجال أمام عمليتي التطوير والتجريب، والنظر إلى الآداب والفنون بوصفهما جزءاً فاعلاً من الحياة، وما دامت الحياة تسعى قدماً إلى الأمام بفاعلية وجدل يطوى وينشر، ويضيف ويجدد إلى ما شاء الله، فإن من غير المألوف أن تبقى الفنون على حالها، بل إنَّ سنَّة الفنِّ الحقيقي هي التطور والخروج من شكل إلى آخر، والعمل على إبداع أشكال جديدة، لكنَّ شرطَ الوعي المُؤَسَس على المعرفة والموهبة المقتدرة أمر مهم في انفتاح عملية التطور والتجريب، على ألا يتحول التجريب إلى موجات من النماذج العابرة التي سرعان ما تنحسر وتتلاشى؛ لأنَّ غياب الأسس الرصينة لا يقيم بناء، بل يحول العملية كلها إلى هدم متواصل شكلاً بعد شكل. وعليه فإن قضية التجريب تتحول إلى نفي مستمر، وفي حالة إلغاء الأسس التي ينطلق منها التطور مرة، والتجريب مرة أخرى، فإنَّه لن يبقى فنٌّ ولا إبداع، فمن الأهمية إذن المحافظة على قدر معين من الاستقرار الذي يمنح المغامرة المحسوبة مداها المقبول.

٩. إنَّ الانفجار المعرفي الذي اجتاح العالم في نهايات القرن العشرين طال باندفاعته الأدب والفنون والعلوم الإنسانية ونقدها، حتى تحول النقد من فضاءاته التخصصية، كالنقد الأدبي والنقد التشكيلي وغيره، إلى نقد ثقافي انعطف من مقاربة النصوص إلى مقاربة السياقات. ومن الحفر في التشكيلات النصية إلى دراسة الاستراتيجيات المنتجة لهذه التشكيلات والمحيطة بها، أكانت سياسية أم اجتماعية أم اقتصادية أم نفسية، كما اتجه الاهتمام إلى أدب المهمشين والأدب الشعبي، ودعا إلى دراسة أدب الاحتجاج والاستشراف، فضلاً عن اهتمامهم بنظرية الأدب والفلسفة وعلم النفس وثقافة الصورة، وهذا —باعتقادي- ليس انتقالاً بالنقد من المستويات التعالقية للنص إلى المستوى التداولي فحسب، بل هو زجٌّ للنقد في معترك الحياة، مع

الاهتمام بمستوى الأداء، والحفاظ على سلامة اللغة؛ فاللانحوية التي هي سمة الشعرية عند (جان كوهين) لا تعني تخريب النحو، بل تعني في جوهرها اللعب الجاد باللغة، وهذا اللعب مشروط بإتقان اللعبة داخل منظومة اللغة والنحو بهدف جمالي مضموني معاً، كما يحدث في الاستبدالات، وفي التقديم والتأخير، والمقابلة، والتكرار، والتجنيس، على أنَّ هذه المصطلحات لا تُعّد محسنات لفظية ولا تزويقاً؛ لأنها تؤول إلى الانفصال والسقوط حالما تنفصل عن البنية الدلالية للنص.

١٠. ضرورة تبني مواقف إسلامية منفتحة من قضية حضور المرأة في كل أدب أو فَنٍّ نبيل يتسم بالعفاف الإنساني، ويحفظ كرامة الإنسان، ويمجِّد حياءه، فقد صار جلياً اليوم أنَّ غياب المرأة عن أيِّ ميدان من ميادين الحياة يصيب ذلك الميدان بالانفصال، ويلقي عليه ظلالاً من القطيعة مع طبيعة الحياة؛ فالحياة رجل وامرأة حتى في العسكرية الإسلامية، وفي جيوش الفتح الإسلامي كانت المرأة حاضرة مع الرجل، وفريضة الحج في الطواف والسعي والصلاة تعطي صورة راقية من صور الحياة في ظل الإسلام. إنَّ حضور المرأة والرجل معاً في المسرح والسينما والتلفزيون هو حضور ضرورة، على أن يتم ذلك في ظل منظومة قيم أخلاقية سامية، هي قيم الإسلام وقيم الإنسانية النبيلة، وما دعوة القرآن العظيم للمؤمنين أولاً بغض البصر وللمؤمنات ثانياً، إلا لأنهما كانا منذ بداية الخلق معاً، وسيكونان معاً إلى قيام الساعة، وإلا كيف يغضون الأبصار كلاً على حدة؟!

إنَّ اتخاذ مواقف إيجابية متوازنة من قضية المرأة تحصّنها من النظر إلى المرأة الأخرى، والتأثر بنظريات النقد النسوي ودعواته المتطرفة التي وصلت حد الدعوة المتحمسة لهدم الأسرة، كون أعبائها وأعباء العمل المنزلي يقعان على عاتقها بشكل مباشر، فضلاً عن دعوات باطلة في التحرر لا تؤول في حقيقتها إلا لاستجابات غريزية هي صدى لعبودية جديدة، بعيداً عن التحرر الحقيقي المنشود الذي يحفظ كرامة الروح الإنسانية، ويبني الذات والأسرة والمجتمع في آن واحد.

ثالثاً: الأجناس وروح العصر

ليس الخروج على قيود النوع الواحد في النص أمراً جديداً، ذلك أنَّ السعي نحو كسر الحدود الفاصلة بين جنس وآخر كان قد بدأ قبل قرون، يوم بدأت الدعوة إلى وحدة الفنون تتجلى في التداخل بين الأنواع والأجناس في خلخلة واضحة لسمات الجنس القارَّة، وكسر لسلطته المستقرة، ليصبح النص مفتوحا على الأجناس في عملية تراسل جدلية يسعى النص من خلالها إلى تحقيق أدبيته، أو فنيته، وليس إلى تحديد سماته النوعية المحددة. من هنا تأتي ضرورة الدعوة إلى قراءة الأجناس الأدبية والفنية قراءة متأنية ومدركة لروح العصر وتداخل الثقافات فيه، بهدف اتخاذ مواقف جادة ومنفتحة منها، وأخص هنا قصيدة النثر والنصوص الإبداعية غير المجنسة، وعلينا أن نحاور في ضوء انفتاح الإسلام وثرائه شؤون ثقافتنا وفنوننا، ونقبل ما تقبله الفطرة السليمة، وندرس الأمور في ضوء حاجة النفس الإنسانية، وهي حاجات روحية وحيوية (بيولوجية) ووجدانية، فالروحية دواؤها الدين، والحيوية (البيولوجية) تحتاج إلى غذاء وشراب وسكن وغيره مما يوفر حياة كريمة، أما الوجدانية فهي بحاجة إلى الجمال والفن، تتلقاهما الحواس بصراً وسمعاً وشماً ولمساً وتذوقاً، لتذهب بالنشوة إلى صميم الروح وأعماق القلب، فكيف تحرم (الموسيقى) على إطلاقها؟! وكيف تحرم (الأغنية) النبيلة المنسجمة مع الخلق والقيم وهي توقظ مشاعرنا الإنسانية؟! ولماذا يحرم (الفيلم السينمائي) و(المسرح) إذا اتصفا بالعفة وترسيخ قيم النبل؟![8] إن ظروف حياتنا المعاصرة، والتعقيدات التي اتسم بها العصر تدعو أمم العالم الثالث، ولا سيما العرب والمسلمين إلى اتخاذ مواقف إيجابية واضحة من كل تلك الفنون والأجناس الأدبية، والتطورات النقدية، بفهم عميق وأدوات ذكية، وجهاز مصطلحي متقن. يواكب عمليات التطور والتجريب التي يحتاجها الفن لكي لا يستكين أو يصاب بالركود؛ لأن الخلل شيء ومحاولة التجريب الواعية شيء آخر، والعبث شيء والبحث عن طرق التطور ومجافاة السكونية شيء آخر. إنَّ النقد المعرفي الواعي يدرك اليوم أن مرحلة ما

[8] القرضاوي، يوسف. **الحلال والحرام في الإسلام**، القاهرة، مصر: دار إحياء الكتب العربية، ط١، ١٩٦٠م، ص٢٠٩-٢٢٣.

بعد الحداثة في الغرب كله، وفي العالم أجمع أحدثت تداخلاً في إيقاعات الحياة، وتراسلاً في الفنون وتضايفاً بين الأجناس، وأن الانعطافات الدلالية تحدث انعطافات في الشكل وفي طرائق التعبير، فتغير نتيجة ذلك الوزن في القصيدة مع تباين الدلالة، ويتغير إيقاع الحدث في القصة أو الرواية، ويتكسر الزمن، وتتداخل الأنساق، مما يدعو الناقد إلى الفحص الدقيق، والتعليل الهادئ، والتأويل المتعمق، بحثاً عن الانسجام وتأسيس المعنى، الذي هو هدف كل نص أصيل.

إنَّ النقد الجاد لا يقف عقبة في طريق التطور الأدبي أو الفني، وإنَّما هو مساند مؤازر لتطور الأدب. إنَّ التطور المستمر لكل جانب من جوانب الحياة؛ علماً وأدباً وفنًّا، هو دعوة إسلامية، ما دام التأمل والتفكر والتفقه من واجبات المسلم، التي دعا إليها القرآن الكريم. فالمتفكر المتأمل في الأدب يدرك أنَّ التطور والتطوير ضروريان ما داما منوطين بتواصل الحياة؛ فقصيدة (التفعيلة) ليست تخريباً للشعر كما يظن بعضهم، بل هي صياغة فنية شعرية جديدة توفرت فيها شروط الشعر بأبرز سماته المتمثلة في الانزياح والإيقاع. أما قصيدة النثر، التي أثارت هي الأخرى ضجة كبرى من الرفض الحاد من جهة، والتأييد المتعصب الذي يصرّ على كونها شعراً من جهة أخرى، فإن حلّ إشكاليتها يكمن في تجنيسها والإقرار بأن مصطلح قصيدة النثر جنس قائم بذاته يعمل في حقل الشعرية وليس شعراً، وهو جنس يمكن البحث في أصوله ومرجعياته وخصائصه. فإذا كانت قصيدة النثر تفتقد إلى عنصر الوزن، فإنَّ ذلك لا يعني أن نمنع النماذج الجيدة منها من أن يكون جنساً أدبياً جديداً، جنساً لا يعتمد في شعريته على أوزان الخليل بن أحمد؛ لأنه استبدل إيقاع الصورة بإيقاع الوزن، بل هو ينهض بسمات خاصة من إيجاز وتركيز ومفاجأة وضربات، فلا يكون شعراً بل يشتغل بشعرية ويتحرك في فضائها، فالشعر اسم للنوع والشعرية مصطلح لم يعد مقتصراً على الاشتغال في ميدان الشعر؛ لأنه امتد بسبب المرونة التي يتسم بها إلى فضاءات أخرى، إلى الأزمنة والأمكنة والعمارة والمشاعر؛ فالشعرية هي ما ينحرف بالمألوف إلى غير المألوف، إنها ما يحوّل الكلام الاعتيادي إلى أدب والرسم فناً تشكيلياً، والسرد رواية أو قصة، إنها انزياح عن المعتاد وبحث عن الجِدّة والإبداع.

رابعاً: الموقف من الجمال

كان الجمال وما يزال إشكالية بحثية تستقطب اهتمام الفنانين والفلاسفة وعلماء النفس والاجتماع، ولذلك اختلفت الاتجاهات في تعريفه وترسيم حدوده ووظائفه، منطلقين في حوارهم من دواخل الذات الإنسانية إلى مطلق الفضاء الخارجي، حيث كل شيء طبيعي جميل أو مصنوع يتسم بالجمال، على أنَّ الجميع يكادون يجمعون أنَّ الجميل هو ما يُحدِثُ فينا المسرَّة والانسجام عند انفتاحه على حواسنا، وعلى الرغم من كون الحوار حول الجمال حواراً قديماً، فإنَّ دخوله محوراً تأسيسياً في الفن والفلسفة والثقافة، بدأ مُلّحا قبل ثلاثة قرون، حتى صار عِلماً قائماً بذاته تقوم من خلاله فروع معرفية بدراسة المنطقة المشتركة المتعلقة بالخبرة أو الاستجابة الجمالية، بكل ما تشتمل عليه هذه الخبرة أو الاستجابة من جوانب حسية وإدراكية وانفعالية ومعرفية واجتماعية.

وتكمن أهمية المحور الجمالي في كون الحياة الإنسانية قائمة عموماً على الاختيار الجمالي، بدءاً من الملبس والمسكن والقراءة والتأمل في الفنون. مما يدعو بإلحاح إلى اتخاذ مواقف جادة من فلسفة الجمال؛ تنظيراً وتطبيقاً، تأسيساً على مفاهيم الجمال في القرآن الكريم والسُّنة الشريفة، ومواقف قادة الفكر وخطاباتهم، نزولاً إلى خطوط الجمال في الفلسفة الإسلامية عبر ازدهارها بعد القرن الثالث الهجري، مع الإفادة من مقاييس الجمال النقدية في التراث الفلسفي والنقدي الغربي؛ إذ لا ضير من الاستعانة بمفاهيم فلسفة الجمال الغربية؛ لأنه بالإمكان تطويع ما يفيدنا بما يغني مفاهيمنا، وينسجم مع معاييرنا الجمالية الأصيلة، متجاوزين الانفصام بين الشكل والمضمون، ومتجاوزين التحيز إلى الجوانب الشكلية أو إلى الموضوعات معاً، انطلاقاً من مبدأ الوحدة التي لا تنفصم في العمل الأدبي الأصيل؛ فالجمال وحدةٌ لا تتجزأ. وعلينا دراسة مواقف الفلاسفة العرب من الجمال، ومحاورتها مع أهم الانعطافات الجمالية في فكر الغرب، بدءاً باليونان ثم القفزة النوعية عند (كانت) حينما عدّ الذوق شاهداً على

التوافق التام بين العالم الطبيعي والإرادة الحرة، مما مهد المجال لـ(شيلر) كي يطلق دعوته التي يعلن بها مولد العصور الحديثة في عدّ الجمال أقوى تعبير عن الحرية. ومنذ تلك اللحظة تصدرت قيمة الحرية منظومة الحق والجمال وأصبحت هي المهيمنة عليها. إنَّ مثل هذه اللحظات المعرفية، انتهاءً بمفهومات المدرسة الألمانية للجمال، وعلى رأسها الفيلسوف الألماني (جادامير) يمكن أن تضيء لنا مقاصدنا من دراسة الجمال تنظيراً وتطبيقاً.

وحينما يكون الجمال أقوى قيم التعبير عن الحرية، فإنَّ التوحيد الذي هو أسمى درجات التحرر من الطاغوت، ومن الخوف، والتبعية، والاستبداد، سيكون أرقى صورة من صور الجمال، وستتجلى هذه الصورة تجليات عديدة في كل ميدان من ميادين الثقافة والفنون والإبداع، بل وفي ميادين الحياة كافة، وإذا كان بعض الباحثين يحددون مقاييس دقيقة للحضارة، ويوجزونها بمقياسين عامين هما: الإبداع والتحرر، فإنَّ ذلك يعني أنَّ الأمة المتحضرة هي الأمة القادرة على إنتاج الجمال وتشكيله في شتى الميادين.

ولو تأمَّلنا كلَّ الآثار الباقية من حضارات الإنسانية الشاخصة في المتاحف أو المدن الأثرية، لوجدنا أنَّها جميعاً جمال يكتنز بالمعرفة، أو معرفة تكتنز بالجمال، ولقد اعترفت المنظمات العالمية الكبرى التي تُعنى بالتقدم المادي للإنسانية بأنَّ هناك ما هو أشد حسماً في قياس ظاهرة التقدم، وعلى رأسها روح الابتكار والحس الجمالي بالوجود،[٩] وإذا ما عملنا على ربط الأفكار في منظومة دقيقة متصلة، فإن روح الإسلام ودعوته المثابرة للتأمل والتفكر والتفقه، هي روح تدعو إلى الابتكار؛ إذ لا ابتكار ولا إبداع من دون تأمل كبير، كما أنَّ ربط عملية التفكر والتأمل والتفقه بالكون والطبيعة والزرع والأفلاك والجبال والنجوم هي عملية ارتباط بالجمال وتأمل

---

[٩] فضل، صلاح. **جماليات الحرية في الشعر**، جدة، السعودية: مكتبة الساعي للنشر، ط١، ٢٠٠٥م، ص٣.

له، ودعوة إلى محاورته وما فصل الأسس الجمالية الذي سجل فيه الدكتور عماد الدين خليل ملاحظاته في كتابه (مدخل إلى نظرية الأدب الإسلامي) إلا تأسيس للإجابة عن هذه الأسئلة المشروعة التي تجدر الإجابة عنها. فما هي المهمة التاريخية التي كان يقوم بها الفن والأدب لدى العرب والمسلمين في الماضي، وهل بقي الأدب يؤدي مهمته التاريخية في حياتنا المعاصرة؟ أليس من حق تراثنا الأدبي أن نحضره إلى حاضرنا وننظر إليه بعين عصرنا، لا سيما وأننا نمتلك أواصر التواصل مع تراثنا من جوانب متعددة، وأن واجبنا أن نربط ذلك الأدب والفن بحياتنا المعاصرة؟!

إنَّ اغتراب الوعي الجمالي كما يسميه (جادامير) هو الذي حال ويحول بيننا وبين فهم نصوصنا الأدبية الماضية، مما سبب قطيعة معرفية حضارية وجمالية مع الذوق المعاصر، لذا فواجب الحركة النقدية الجادة معالجتها، بإعادة قراءة ذلك التراث الأدبي قراءة تأويلية تقرِّبه من عصرنا الراهن.

إنَّ النقد العربي الإسلامي إذن هو أجدر أنواع النقد بالكشف عن أزمة الوعي الجمالي بوصفه شكلاً أساسياً من أشكال اغتراب وعي الإنسان المعاصر، وهو يحاول الكشف عن ذلك الاغتراب الجمالي بوصفه وعياً ينظر إلى الفن من جهة الأشكال أو الصور الفنية، من خلال هيمنة الصورة على كل أنواع الاتصال، ناسياً أو متناسياً أن الجميل في الفن لم يكن أبداً شكلاً منعزلاً ومستقلاً عن سائر أشكال حياتنا الإنسانية فحسب؛ فمفهوم الجميل بهذا المعنى هو مفهوم حديث نسبياً على حد قول (جادامير)، ولم يكن متأصلاً في تاريخ الوعي الجمالي بالفن عند معظم المدارس الغربية حسب رأيه،[١٠] لكنه موجود في تراثنا الجمالي انطلاقاً من أهمية الانسجام القائم في الإسلام الأشكال والمضامين والفكر والممارسة، وما علينا اليوم إلا العمل على تفعيل هذه الرؤى الخلاّقة، من خلال الكشف عن ارتباط الجمال الوثيق بالدين، ومعاودة ربط

---

[١٠] توفيق، سعيد. تجلّي الجميل ومقالات أخرى، جادامير وعلم الجمال، **مجلة فكر وفن**، ألمانيا: العدد٧٥، ٢٠٠٢م، ص٥٣.

الجمال بالحياة، وربط الجمال بالفلسفة التربوية والتعليمية، وربطه بالتنشئة الاجتماعية منذ ولادة الطفل؛ فالحضانة فرياض الأطفال فالمدارس، والجامعات، فمؤسسات المجتمع كافة، حينها يمكن أن تتكثف كل هذه الميادين ليترشح رحيقها عبر الرؤية الأدبية والفنية نصوصاً أدبية وفنية تنهض بالرؤى الجمالية الإيمانية، ومن دون ذلك لا يمكن أبداً فرض الشروط على الأدب والفن؛ لأن الأدب لن يكون أدباً إذا ما حُكم بالمقصدية والحرفية الخالصة، وتاريخ المذاهب الأدبية يؤكد ذلك، فالأدب الكلاسيكي كان تعبيراً عن رؤية الطبقة العليا، بينما كان الرومانسي هو الآخر تعبيراً عن ردة الفعل التي سادت ضد الكلاسيكية وآدابها وفنها، وكانت اتجاهات ومذاهب "الفنّ للفن" تعبيراً عن اغتراب الإنسان وغربة حسّه الجمالي في المجتمع، نتيجة الظروف الاجتماعية والاقتصادية والسياسية، وسيادة عوامل السلب التي كان يعيشها، وما نتج عنها من تحولات مأزومة دفعت إنسانها إلى الانكفاء.

لقد كان لكل مذهب من تلك المذاهب جمالياته الخاصة داخل أطر الجماليات العامة للآداب والفنون، والجمالية أوسع من الجمال؛ لأنها لا تشير إلى الجميل حسب، ولا إلى الدراسات الفلسفية المتعلقة بالجمال، بل هي تهتم بمجمل الحقول والمعتقدات الدائرة حول الفن والجمال، وأهميتها في الحياة.[١١]

إنَّ مهمة النقد الإسلامي إذا أراد أن يؤسس مواقفه الجمالية، أن يتواصل مع المعرفة والحياة والتاريخ، وأن يعيد تأسيس الوعي الجمالي للحس النقدي وللأجيال معاً، من أجل التبصير بحقيقة الجميل التي لا يمكن فهمها بمنأى عن تجلياته في سائر أشكال حياتنا الإنسانية.[١٢] فمن خلال الفحص الدقيق لنسيج الفن والجمال في أي مجتمع يمكننا التعرف على طبيعة ثقافته ومعارفه، ومن الجهة المقابلة فإنَّ معرفة الثقافة تفضي إلى معرفة طبيعة الفنِّ وتضيء الخيوط النسيجية للأدب؛ فالفنُّ ثقافة ووسيلة راقية من

[١١] جونسون، ر. ف. **موسوعة المصطلح النقدي (٣) الجمالية**، ترجمة: عبد الواحد لؤلؤة، بغداد، العراق: وزارة الثقافة والفنون، ١٩٧٨م، ص١٢.

[١٢] توفيق، سعيد. **تجلّي الجميل ومقالات أخرى، جادامير وعلم الجمال**، مرجع سابق، ص٥٣.

وسائل المعرفة، وغاية مضيئة للجمال، وهو الجدير بتشكيل منظومات قيم الأمة؛ لأنَّ الجمال الحقيقي لا يصدر إلا من خلال قيم يُصار إلى تطويرها دوماً نحو الأجمل والأكثر سمواً وبهاءً.

ولا يخفى ما للإفادة من خبرات الآخرين مِنْ دور في إثراء معارف الأمم؛ لأنَّ البدء من نقطة الصفر دون الالتفات إلى النتاجات التاريخية، والإفادة من الجهود الإنسانية الماضية يضيّع على الإنسان جهداً كبيراً وزمناً طويلاً ما كان له أن يضيع لو التفت إلى الخبرات السابقة وتجارب الأمم والجماعات، التي يمكن له أن يستمد منها ما يضيء له المواقف والمنطلقات.[١٣]

إنَّ النقد المنفتح على الحياة لا يتسم بالتطيّر ولا الانغلاق؛ لأنَّه بمرونته يفتح الأبواب على التجديد، مدركاً أنَّ الحقيقي والأصيل هو الذي سيبقى، بينما يزول الطارئ والمفتعل ومقطوع الجذور؛ فالأدب عالم تشكيلي يؤدي التحويل والترميز فيه مهمة أساسية في إنجازه، لكن هذه العملية الفنية لا يمكن لها أن تقطع صلتها مع الواقع؛ لأنَّ كل ما يجري فيها هو استجابة في الأصل لإشارات تأتي منه بشكل مباشر أو غير مباشر، وقد تكون الإشارة خفية خفاءً يصعب على الأديب التماسه، إلا بدقة ولطف أو تنقيب؛ ففي فضاء التجربة الداخلي تكمن القيمة الحاجبة الكامنة في أعماق النفس الإنسانية، ولذلك لا يمكن لعملية التحويل أن تكون مدلولاً بعينه. ومن هنا تنهض قضية الغموض في الشعر، وتتعدد مستويات التعبير عن المعنى؛ لأنَّ الدال أو الرمز اللغوي الشعري لا يمكن أن يحيل على مدلول واحد، إنَّه يحاول، وكل محاولة قد تفضي إلى محاولة أخرى، مما يوسع فضاء النص، ويغني أفق الدلالة، ويجعل المعنى على أهبة الاحتمال، لكنه في الأدب الإيماني دوماً يؤسس للمعنى. إنَّ الخطابية في الشعر لا تمنح النص قيمته التعبيرية المكتنزة بالفن، بل تبقيه في المستوى الإشاري الذي ينطلق من رؤية أحادية تذهب بالدال إلى مدلوله المباشر، مما يضر بالوظيفة الشعرية للنص، وينزع عنها غلائل جمالها الفني.

---

[١٣] خليل، عماد الدين. **التفسير الإسلامي للتاريخ**، ط٤، ١٩٨٦م، ص٥-٦.

خاتمة:

لا بدّ من القول إنَّ الفعل النقدي الحقيقي لا يشتغل إلا داخل حراك المجتمع الذي يعايشه، وضمن صيرورته المتنامية، ولذلك فمن الضروري أن ينالَه التطور الذي هو سمةُ الحياة والمجتمعات. وما دام الكمال ليس سمة الفعل البشري، فإنَّ كل شيء بحاجة إلى المراجعة والتعديل والحوارية والتطوير.

إنَّ نقدنا العربي الإسلامي بحاجة إلى دافعية محركة تعمل على استقطاب القوى الفعالة والملتزمة في ميدان الفكر والأدب والفنون، من أجل تشكيل مؤسسة ثقافية تعنى بتشكيل لجان متخصصة، تنقّي وتبحث وتدرس وتوازن وتتناول المنجزات الأدبية والفنية بنقد تطبيقي جاد، يحوّل الساحة الإبداعية من فضاء عبثي مفتوح على فوضى غير منظمة، إلى ميدان عمل يشتغل عبر منظومات قيم مثابرة ومسؤولة.

مصطلحُ الالتزام في النقد الإسلامي المعاصر:
دراسةٌ في المفهوم ومجالات الاستخدام

سيد سيد عبد الرازق[*]

مقدمة:

تعدُّ مسألة المصطلح على درجة كبيرة من الأهمية، نظراً لارتباط المصطلح في صياغته، وحمولته الدلالية، بالإطار الاجتماعي والحضاري، الذي ولد فيه، وخضوعه، كذلك في صياغته تلك، للمرجعية الموجهة لحركة الصياغة، ومن ثم يظلُّ متلبساً بأمشاج من تلك الدلالة المرتبطة بإطار نشأته في أبعادها الاجتماعية والحضارية، والمرجعية التي رافقت تلك النشأة، وتكمن الإشكالية حينئذٍ في حال انتقال المصطلح إلى مجالات اجتماعية، وحضارية تنطلق من مرجعية مغايرة، وبذا تنقلب مسألة الصياغة المصطلحية من كونها مظهراً للتوجه الذاتي، والخصوصية الحضارية المعبرة عن الهوية، إلى كونها معبراً للغزو، والتبعية البغيضة، وضياع الذات.

ومصطلح الالتزام في النقد المعاصر، وليدُ بيئة ثقافية، ومناخ حضاري مغاير لمحيطنا الثقافي والحضاري، ومن ثَمَّ فقد انتقل المصطلح إلى الأدب العربي محمَّلاً بدلالته التي اكتسبها من السياق الثقافي والحضاري لنشأته، فظل عالقاً بتلك الدلالات المختلفة باختلاف المذاهب الأدبية، وهى دلالات غريبة عن حضارتنا وثقافتنا، وعندما يتم توجيه الأدب بمقتضياتها، يصبح في عزلة عن واقعنا، وهمومنا، ومشكلاتنا الحقيقية. ولذلك سعى كثير من النقاد، والأدباء إلى التأصيل الإسلامي للأدب، نقداً وإبداعاً، ليكون تعبيراً حقيقياً عن واقعنا، وحياتنا، وهمومنا، ومشكلاتنا.

---

[*] أستاذ الأدب والنقد المساعد، كلية البنات الإسلامية بأسيوط/ جامعة الأزهر. بريد إلكتروني: said_abdelrazek_1@yahoo.com

وفي دائرة هذا التأصيل، جرى استخدام مصطلح الالتزام، لدى الناقد الإسلامي، في سياق دلالي جديد يتمشى مع المرجعية الإسلامية، التي تتوجه بمقتضاها حركة التأصيل الإسلامي للأدب في صياغة المفاهيم الأدبية والنقدية، ومن ثم تحول مصطلح الالتزام إلى الدلالة على التمسك بمتطلبات المرجعية الإسلامية في الصياغة الأدبية، تعبيراً عن التجارب الإنسانية الخاصة والعامة.

وقد ثار جدلٌ بين النقاد الإسلاميين حول جدوى استخدام المصطلح بعد استرفاده من محيطات مضادة، وما إذا كانت هناك ضرورة لاستخدامه داخل سياقات الأدب الإسلامي، وهو مصطلح مستكفٍ بنفسه، ولا يحتاج، لدى بعض النقاد، إلى مصطلحات أخرى تحدد عمومه، فالأدب الإسلامي يحمل ضمنياً معنى الالتزام تجاه المرجعية الإسلامية في مبادئها الكلية.

سعياً إلى تحديد الموقف الصحيح من مصطلح الالتزام، وجدواه في الإجراء النقدي الإسلامي، كان تركيز هذا البحث على محاولة حصر المجالات السياقية لاستخدام المصطلح، وتحليل دلالته عبر تلك المجالات لدى كثير من النقاد الإسلاميين، للكشف عن الدلالات الجديدة للمصطلح، تلك التي تواكب متطلبات المرجعية الموجهة لحركة التأصيل الإسلامي للأدب وتتجاوب مع معطياتها.

قام البحث باستقراء مجالات استخدام المصطلح، لدى النقاد الإسلاميين، وفحص دلالتها غير معزولة عن سياقها الذي وردت فيه، فهو منهج استقرائي تحليلي، يقوم على الربط بين المصطلح، وسياق استخدامه، ومرجعيته.

وحرص البحث كذلك على إبراز الدلالة الإسلامية للمصطلح عند النقاد، وتأكيدها، ومن ثَمَّ بيان أهمية استخدامه في المعايرة النقدية، والضرورات والقيم العملية التي يؤديها المصطلح على الرغم من استرفاده. وقد وضع البحث شرطاً لاسترفاد المصطلح لكي يؤدي غايته، وحذَّر في الوقت نفسه من سلبيات استرفاد المصطلح،

وأشار إلى بعض دلالاته السلبية، وعلّق هذه وتلك، على درجة الـــوعي بالمصـــطلح، والمتطلبات المرجعية التي ينطلق منها الناقد.

أولاً: المصطلحُ في سياقه الحضاري والمذهبي

جرى استخدام مصطلح الالتزام في ميادين النقـــد الأدبي المعاصـــر، وأوســـاطه المختلفة، باختلاف المذهبيات والمبادئ التي تقوم عليها المذاهب النقدية الحديثة، فكان لكل مذهب نقدي من تلك المذاهب، موقفه المبني على فهمه الخاص لمصطلح الالتـــزام في ضوء مبادئه التي يقوم عليها وأهدافه ومقاصده التي يسعى إليها، ومن ثَمَّ اختلـــف الموقف من مصطلح الالتزام، واختلف كذلك مفهومه لدى هذه المذاهب التي جرى في محيطها استخدام هذا المصطلح.

١. دلالة المصطلح في المذهب الواقعي الاشتراكي:

فالواقعية الاشتراكية تحيل دلالة المصطلح إلى الانحياز التام للتعبير عـــن الهمـــوم، والقضايا الاجتماعية للطبقة العاملة "البروليتاريا"؛ إذ يَعُدُّ تقريرُ اللجنة المركزية للحزب الشيوعي إدراكَ الأديب للحقيقة الموضوعية أساساً للابتكار الفني بعيداً عـــن خيالاتـــه الذاتية الشخصية، ومن ثَمَّ فإنَّ أساس المعايرة النقدية للأداء الفني في الأدب الـــواقعي، يكمن فيما ينطوي عليه التصوير الفني من تدعيم الحياة الاشتراكية،[١] ويطلب لينين من الكُتَّاب صراحة، اتخاذ موقف منحاز، وأن يخدموا الفكر الماركسي بالاهتمام بالطبقات الفقيرة،[٢] ومن ثم فمفهوم الالتزام لديهم يضيق عن استيعاب حرية الفرد في التعبير عن ذاته، وخير ما يعبر عن ذلك ما أعلنته اللجنة المركزية للحزب الشيوعي السوفيتي مـــن ضرورة التشدد في معاملة الذين لا يلتزمون بالواقعية الاشتراكية، وأن كل عمل خارج عن ذلك إنما هو ضد الأخلاق.[٣]

---

[١] عيد، رجاء. **فلسفة الالتزام في النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق**، الإسكندرية: منشـــأة المعـــارف، ١٩٨٦م، ص١٢٦.

[٢] المرجع السابق، ص١٢٧.

[٣] المرجع السابق، ص١٣٧.

٢. دلالته في المذهب الوجودي:

يحاول سارتر أن يجعل من الالتزام مفهوماً ذاتياً محضاً تمشياً مع فلسفته القائمة على اعتقاد أنَّ وجود الإنسان هو الجوهر الحقيقي المطلق، فهو يصدر عن ذاتية الفرد، على النقيض مما تقول به المادية الجدلية.[٤]

ومن ثم تنصرف دلالة الالتزام الوجودي إلى اتخاذ الأدب وسيلة للتعبير عن الرؤى الفردية، والذاتية المعتمدة في رؤية الوجود على ما يتصوره الوجدان، في انشغال كامل عن الواقع الموضوعي، وهنا ينفتح المجال على مصراعيه أمام دعاة المادية للانقضاض على الوجوديين، بدعوى "أنَّ الوجودية تعمل على قطع كل صلة للأفراد بعضهم ببعض،"[٥] فيرد الوجوديون بأنَّ "الالتزام في أصله فردي، ولكنه يتحول تلقائياً ليصطبغ بلون جماعي؛"[٦] لأنَّ الملتزم عندما يكتشف ذاتيته؛ أي وجوده الفردي، فإنَّه في الوقت نفسه يكتشف معه وجود الآخرين، لأننا ندرك أنفسنا في مواجهة غيرنا، لذا فالملتزم يلتزم لنفسه، وللآخرين،[٧] ومن ثم يتحقق الالتزام لديه، بالكشف عن موقف الذات من الوجود.

هكذا يتلون مفهوم الالتزام بلون الفلسفة التي يقوم عليها المذهب الأدبي، ولسنا معنيين هنا بتتبع دلالة هذا المفهوم وأبعاده وتحولاته لدى تلك المذاهب، بقدر العناية بتأكيد الرابطة القوية بين مفهوم الالتزام، والمبادئ الفلسفية يقوم عليها المذهب، ودور ذلك في صياغة المصطلحات النقدية، وبذا يتجلى أن المذاهب الأدبية على وجه العموم، وكل ما يتوالد في محاضنها من مفاهيم، ومصطلحات، ومناهج، وإجراءات هو وليد سياق فلسفي، وحضاري خاص.

---

[٤] المرجع السابق، ص١٤.

[٥] المرجع السابق، ص١٤٣.

[٦] المرجع السابق، ص١٤١، ١٤٣.

[٧] انظر: المرجع السابق، ص١٤١، ١٤٣.

٣. استيراد المناهج الغربية في النقد العربي:

وغير بعيد عن الإدراك أن الخطاب النقدي العربي، منذ بدايات القرن العشرين جرى في مضمار النقد الغربي، فأخذ، على استحياء، في استرفاد مفاهيمه، ومصطلحاته ومناهجه ومذاهبه، فشكّل الوعي بهذه الحقيقة دافعاً للبحث عن مظان التميز، والخصوصية الحضارية والثقافية، فكان في منتصف القرن العشرين الاهتداء إلى صياغة مصطلح الأدب الإسلامي، بمعنى انبثاق الخطاب الأدبي، في جانبيه النقدي والإبداعي، من مرجعية إسلامية، بوصفها قاعدة للانطلاق في ميادين النقد، والإبداع تعبيراً عن كل ما يتصل بحياة الإنسان، الفردية والاجتماعية، في جميع ميادينها.

٤. استرفاد المصطلح في السياق الإسلامي:

غير أنَّ الاهتداء إلى معالم التميُّز والخصوصية لدى الناقد الإسلامي، لم يكن ليمنعه عن الاتصال بالآخر، واستيعاب مفاهيمه، والاستفادة بها في سياقه الخاص، شريطة أن يتم ذلك بتحويل وجهتها، وضبطها وفق مبادئ المرجعية الإسلامية، ومقاصدها، ومقتضياتها.

وقد جرى في سياق تلك الاستفادة من الآخر استخدام مصطلح الالتزام في أفق النقد الإسلامي نظرياً وتطبيقياً، وقد كان الناقد الإسلامي خلال هذا الاستخدام على وعي بحقيقة استرفاد المصطلح، وطبيعة المضمون الذي ينطوي عليه بسبب ما علق به خلال نشأته، واستخدامه في أجواء فلسفية، وحضارية مختلفة، ومن ثم أخذ في تأصيل هذا المصطلح، ومحاولة تجريده مما علق به من مضامين مغايرة أو مناقضة، للمبادئ، والمقاصد التي يقوم عليها التصور الإسلامي للوجود، تلك التي تشكل مرجعية للتأصيل الإسلامي للأدب.

ثانياً: تأصيل المصطلح إسلامياً

وفي دائرة تأصيل المصطلح، دار الحوار النقدي حول مصداقيته وجدواه في التوظيف النقدي، داخل دائرة الإسلامية، فمصطلح الأدب الإسلامي لدى بعضهم "لا

يفتقر إلى صفة، ووصف الأديب بأنه مسلم يعني شيئاً من الالتزام، إضافة إلى أن مصطلح الالتزام مصطلح مستعار مجلوب اقتضته المرحلة الأولى في الدعوة إلى إسلامية الأدب بوصفه مدخلاً للربط بين الأدب والدين، والآن قد استنفد أغراضه، ولم يعد هناك ما يسوغ استخدامه؛ إذ يجعل الأدب الإسلامي حلقة في سلسلة الآداب الجاهلية المعاصرة، الوجودية، والماركسية، ثم هو يعكس قصوراً في فهم الأصالة الأدبية من خلال التعبير عن واقعنا بمصطلحات غربية."[8]

وعلى الرغم من أنَّ مصطلح الأدب الإسلامي وافٍ بنفسه حقاً، ولا يحتاج إلى وصف آخر، وأنَّ مصطلح الالتزام مصطلح مستعار، ومعبأ بمضمون (إيديولوجي) يصعب عزله عنه، ومن ثم فهو ذو تأثيرات سيئة في ميدان التداول النقدي الإسلامي؛ إذ إنَّه بتأثير مضمونه الوافد، يوضع لدى بعض النقاد الإسلاميين مقابل الحرية مع إشارتهم إلى أنه ليس نقيضاً لها،[9] غير أنَّ المقابلة على هذا النحو تشي بالتأثيرات الوافدة؛ لأنَّه في دائرة الإسلامية يصعب الفصل بين الحرية والالتزام؛ إذ لا توجد حرية دون ضوابط، ومن ثم فإن المضمون الإسلامي يشمل المتقابلين دون أن يناقض بينهما، فهما متمازجان ولا تصح المقابلة الضدية بينهما، بل إن منهم من يحاول توجيه المصطلح وجهة اجتماعية، فيصبح الالتزام عنده تضحية بالذات من أجل الآخر،[10] وبذا يصبح، بوجه ما، صدى للواقعية الاشتراكية، ومن ثم فالالتزام عنده يحد من حرية الأديب، ويضيق حدود الإبداع. والمضمون الإسلامي المراد هنا بعيد تماماً عن تلك التأثيرات، وعلى الرغم من ذلك فإن الحكم على المصطلح باستنفاد أغراضه، وعدم جدواه في التداول النقدي، لا يصح فيما نرى إلا من خلال استعراض مجالات استخدام المصطلح عند بعض النقاد الإسلاميين، ليتضح على ضوء ذلك وجه الحاجة

[8] الهاشمي، محمد عادل. **تجارب ومواقف في الأدب الإسلامي**، بيروت: دار المنارة، ط١، ١٤٠٧هـ-١٩٨٧م، ص٦٩. بتصرف يسير.

[9] انظر على سبيل المثال:

- بيلو، صالح آدم. **من قضايا الأدب الإسلامي**، جدة: دار المنارة، ط١، ١٤٠٥هـ-١٩٨٥م، ص٦٧.
- علي، أحمد محمد. **الأدب الإسلامي ضرورة**، القاهرة: دار الاعتصام، ط١، ١٤١١هـ-١٩٩٠م، ص٣٥.

[10] الرفاعي، عبد العزيز أحمد. الأديب المسلم بين الالتزام والإبداع، **مجلة الدارة**، المملكة العربية السعودية: عدد ٤، سنة ١٦، رجب شعبان رمضان ١٤١١هـ، ص٧١.

إلى المصطلح، وإن كانت له دلالة إسلامية، أم إنه يستعمل عندهم بدلالاته التغريبية، ومن ثم يصح فيه قول الهاشمي السابق: "إنه يعكس قصوراً في فهم الأصالة الأدبية." ويمكن ملاحظة جريان حركة التأصيل الإسلامي للمصطلح عبر مجالي التنظير، والتطبيق على النحو التالي:

١. بدايات التأصيل:

وقد بزغ هذا المصطلح في دائرة الإسلامية مبكراً في حديث سيد قطب عن الأدب الإسلامي؛ إذ يقول: "وحين يتم التكيف الشعوري في النفس البشرية بالتصور الإسلامي الإبداعي للحياة، فإنَّ هذا التكيف يبدو في كل ما يصدر عن النفس، لا على وجه الإلزام والإرغام، لكن على وجه التعبير الذاتي عن حقيقة هذه النفس،... وحينما أقول إن الأدب الإسلامي أدب موجه، وإن له منهجاً يلتزمه، فلا أعني بذلك التوجيه الإجباري على نحو ما يفرضه أصحاب التفسير المادي للتاريخ، إنَّما أعني أنَّ تكيف النفس البشرية بالتصور الإسلامي للحياة هو وحده سيلهمها صوراً من الفنون غير التي يلهمها إياه التصور المادي، أو أي تصور آخر."[١١] وهو في هذا يفرق بين الإلزام، والالتزام، بأن الأول إرغام وإجبار، والثاني طوع واختيار؛ أي إنه صدور عفوي عن الذات التي تكيفت وفق معطيات المذهبية الإسلامية، اعتماداً على توافق هذه المعطيات مع حقيقة الفطرة، والانطلاق، في حدود المنهج الذي يفرضه هذا التكيف الفطري، والنفسي بين الذات، والمرجعية الإسلامية، وعلى هذا فهو التزام منهجي تمنحه تلك المرجعية، فهو ليس التزام موضوع، ولا التزام غاية محدودة، ولا التزام معنى أو شكل، وإن كان ذلك كله يستمد وجوده، وطبيعته، وخصوصيته من المنهج، إلا أن المنهج لا يفرض من ذلك توجهاً خاصاً أو مساحة محدودة، أو لوناً معيناً، وإنما يترك هذه وتلك لذاتية الأديب ومكوناته وحدود تجربته وخبرته وظروفه الخاصة، في حدود التوافق مع

[١١] قطب، سيد. **في التاريخ فكرة ومنهاج**، القاهرة: دار الشروق، ١٩٨٦م، ص١٤. وما بعدها .

أسسه المذهبية العامة، أو بمعنى أوضح يتم الانبثاق الإبداعي عن هذه الأسس بسبب تكيف النفس الإنسانية بها، فيجئ هذا الانبثاق فيضاً ذاتياً منضبطاً بالمنهجية الإسلامية.

ويتفق محمد قطب مع شقيقه، حول هذا المعنى للالتزام ويؤكد ضرورته ووجوبه، ويضيف التشديد على عدم توجيه الأدباء من خلال هذا المصطلح إلى تسجيل الظواهر الاجتماعية المستقلة عن حياة الفرد، وإلا تحولت التجارب إلى (مانيكان)، كذلك الذي يعلق عليه الخياط بضاعته بعد إنجازها، فلا روح فيه. وليس معنى الالتزام أن يتحول الأدب إلى مناقشات فلسفية بحتة، بل على الأديب أن يعيش مشكلات عصره، وينفعل بها من خلال منظوره الخاص،[١٢] فكأنه بذلك يؤكد في دائرة الالتزام الإسلامي على العفوية، وعدم الانصراف إلى الدوائر المحدودة من حيث المجالات، مع العناية بالروح الأدبية التي تكمن في العناصر الجمالية.

٢. الالتزام ليس قيداً:

اهتم نجيب الكيلاني اهتماماً شديداً بهذا المصطلح، واعتنى به عناية كبيرة، وأفرد له بعض الصفحات في كتابه (الإسلامية والمذاهب الأدبية)[١٣] وذلك تحت عنوان: (بين الحرية والالتزام)،[١٤] وفيه يذكر أنَّ الدين لم يأت إلا لإسعاد البشرية، ومن ثَم فإنَّ الأنشطة الإنسانية يجب أن تقصد هذه الغاية، والأدب بوصفه أحد هذه الأنشطة "يجب أن يلتزم نفس الخطة، وأن يلعب دوره الخطير من أجل إسعاد الفرد والمجتمع... وبهذا الفهم المعقول يبدو لنا الالتزام وكأنه ليس نقيضاً للحرية، وعدواً لها، وإنما هو شيء منظم لها، وصمام أمان يحرس انحرافاتها، ويبرز لها معالم الطريق، ويقودها إلى مشارف السعادة الحقيقية، قد يسميه البعض أدباً ملتزماً، وقد يسميه الآخرون أدباً هادفاً، ونحن نسميه وجهة نظر إسلامية في الأدب."[١٥]

---

[١٢] قطب، محمد. **مقدمة مسرحية البعد الخامس لأحمد رائف**، القاهرة: مطبعة الزهراء، ط١، ١٤٠٦هـ-١٩٨٧م، ص٢٦. وهذه الصفات السلبية التي حذر منها محمد قطب هي توابع الإلزام في دوائر المذهبيات الوضعية.

[١٣] صدرت الطبعة الأولى من كتاب الإسلامية والمذاهب الأدبية عام ١٩٦٢م.

[١٤] الكيلاني، نجيب. **الإسلامية والمذاهب الأدبية**، بيروت: مؤسسة الرسالة، ١٤٠٧هـ-١٩٨٧م، ص٢٨.

[١٥] المرجع السابق، ص٢٨، ٢٩، ٣٠ بتصرف.

ثم يتحدث عن مسؤولية الإنسان المسلم، وهى مسؤولية شاملة للقول والفعل والحركة والسكون، وكل الأفراد مسئولون "من هنا كان الأديب المسلم ملتزماً بمنهج شامل في الحياة يعبر عنه بالقول والعمل، ويتمثله في وحدته مع نفسه، وفي اندماجه مع أفراد مجتمعه،[١٦] ثم يشير إلى طبيعة هذا المنهج الذي يلتزم به المسلم، واتساعه بمعنى عدم انحساره في نظرية اقتصادية مغلقة، ولا في مدرسة فلسفية مقفلة، ولا يرتبط بأية بقعة على وجه البسيطة دون غيرها... فهو يتسع لبني البشر جميعاً، وللحياة كافة."[١٧]

٣. الإلحاح على مسألة الحرية:

ويعود الكيلاني إلى طرح المسألة من جديد؛[١٨] إذ يذكر أن الأدب الإسلامي محكوم في نظرته إلى الحياة والكون والمخلوقات بالتصور الإسلامي، والالتزام العقدي، وأنه يجعل من الفن والالتزام كياناً واحداً،[١٩] وأن الالتزام ينبع من الإيمان[٢٠] مما يجعل التجربة تجئ وفق شروطه، وضوابطه التي لا تتعارض مع الحرية، فهو التزام نابع من الذات، ومن القناعة، ومن المعتقد الأصيل الذي يعيش الإنسان في رحابه، ويستظل بظله،[٢١] وهذا هو ما يتفق مع مفهومه العام للحرية، ذلك الذي طرحه فنياً في روايته (قاتل حمزة)،[٢٢] وهو المفهوم الإسلامي الصحيح للالتزام، الذي أشار إليه من قبل سيد قطب، وشقيقه محمد قطب، التزام متطلبات –وليس التزام غاية– المنهج الإسلامي في

---

[١٦] المرجع السابق، ص٣١.

[١٧] المرجع السابق، ص٣١ بتصرف.

[١٨] راجع الكيلاني، نجيب. في:
- **آفاق الأدب الإسلامي**، بيروت: مؤسسة الرسالة، ١٩٨٥م.
- **رحلتي مع الأدب الإسلامي**، بيروت: مؤسسة الرسالة، ١٩٨٥م.

[١٩] الكيلاني، نجيب. **آفاق الأدب الإسلامي**، مرجع سابق، ص٤٧.

[٢٠] المرجع السابق، ص٦١.

[٢١] المرجع السابق، ص١٢٥، ١٢٦.

[٢٢] انظر:
- حتحوت، ماهر. قاتل حمزة، **جريدة البلاغ الكويتية**، عدد٤، ٩ مارس ١٩٧١م.
- الكيلاني، نجيب. **رحلتي مع الأدب الإسلامي**، بيروت: مؤسسة الرسالة، ص١٢٧ وما بعدها.

صياغة التجربة الأدبية؛ أي إنَّه التزام منهج، وقد أشار الكيلاني إلى هذا المعنى مرات في كتبه، وحواراته،[٢٣] بل إنه يشير صراحة إلى أن الالتزام "منهج وأسلوب عمل، وفق تصور معين."[٢٤]

ثم يضيف الكيلاني إضافات قيمة إلى المعنى المنهجي للالتزام؛ إذ يؤكد على حتمية الالتزام، واتصاف الآداب به في كل العصور؛[٢٥] لأنه حتى في حالة انعدام المرجعية، وهو أمر يكاد يكون مستحيل الحصول، فإن الأدب، أياً كان، لا يمكن أن يتجرد من القواعد اللغوية، والجمالية في دوائر الأشكال الأدبية، مما لا يخرج عن كونه نوعاً من الالتزام تجاه اللغة بقواعدها، ودلالاتها الأصيلة،[٢٦] وتجاه الأشكال الأدبية المتعارف عليها.

وأخيراً يعبر الكيلاني تعبيراً رائعاً عن عفوية الالتزام الإسلامي بمعناه المنهجي، وتلقائيته، وشموله؛ إذ يقول: "فالالتزام بمعناه الإسلامي الواسع هو الطاعة، والطاعة الحقيقية إيمان وفرح في قلب المؤمن، وسلوك مطابق لحقيقة العقيدة، وكل ما يتعلق بها، الالتزام إذن عمل يبدأ بالنية الصادقة، والعزم الذي لا يتزعزع، وينطلق من ممارسات واقعية في مختلف جنبات الحياة، إنه وئام بين الإنسان ونفسه، وبينه وبين الآخرين، وهو يضم تحت جناحيه قيم الحياة الإسلامية، وقوانينها وأحكامها، وتصورات المؤمن لما يحيط به من كون وسنن، وحيوان، وجماد، ونبات، ويمتد ذلك التصور ليربط الحياة الدنيا بالآخرة، ومرجع ذلك كله هو كتاب الله وسنة نبيهﷺ."[٢٧]

---

[٢٣] الكيلاني، نجيب. **رحلتي مع الأدب الإسلامي**، مرجع سابق، ص٥٦، ٢١٤، ٢٢٢ وما بعدها. وانظر:
– الكيلاني، نجيب. **تجربتي الذاتية في القصة الإسلامية**، بيروت: مؤسسة الرسالة، ص١٤٣ وما بعدها؛ إذ يكرر المعاني المذكورة.

[٢٤] الكيلاني، نجيب. **مدخل إلى الأدب الإسلامي**، قطر: رئاسة المحاكم الشرعية، سلسلة كتاب الأمة، ١٤٠٧هـ. ص٧٦، ٨١، ٨٢؛ إذ يؤكد على أن الالتزام ليس نقيضاً للحرية.

[٢٥] المرجع السابق،، ص٧٦.

[٢٦] المرجع السابق، ص٧٦، ٧٧.

[٢٧] المرجع السابق، ص٧٩.

ثم يضيف "الالتزام هنا هو الطاعة، والطاعة تجد النور الذي يهدى، والوسيلة التي توصل، والبيانات التي تقنع، والتجربة التي تؤكد، واليقين الذي ينداح سعادة كـــبرى بين الجوانح."[٢٨]

وعلى أساس من هذا المفهوم المنهجي للالتزام، واستكشاف قيمه العملية، جـــرى النقاد الإسلاميون في محاولة تأصيل المصطلح، فحكمت صالح[٢٩] يرى أنه موازنة تامـــة بين القيم الجمالية، والمعنوية ذات الارتباط بالإسلامية؛ إذ لا تصح التضـــحية بـــالقيم الجمالية على حساب الالتزام بالمضمون؛[٣٠] أي موافقته لمقتضيات المذهبية الإســـلامية، وإنما لا بد للقيم الجمالية أن تكون كذلك، ومن ثم فإن الالتزام هو الذي يحقق التوازن بين هذين الطرفين.

٤. خصوصية المفهوم الإسلامي:

ويتوصل محمد الرابع الندوي[٣١] من خلال اســـتقرائه لنمـــاذج الأدب في صـــدر الإسلام إلى المفهوم الذي قرره النقاد الإسلاميون من قبل، وهو ما عبر عنـــه بقولـــه: "الالتزام بالطبيعة الإسلامية هو المبدأ الوحيد للأدب الإسلامي؛"[٣٢] أي إنَّـــه يـــرده إلى المفهوم المنهجي للالتزام، وعلى ذلك فإن هذا المفهوم هو الفيصل بين التجربة الأدبيـــة في دائرة الإسلامية، وغيرها من الدوائر.

أما عبد الباسط بدر "فيستخدمه بمعناه المنهجي؛"[٣٣] أي الالتزام بمتطلبات المرجعيـــة الإسلامية في الصياغة والتعبير، وهو بهذا يدل على ضرورة المصطلح في المعيار النقدي،

---

[٢٨] المرجع السابق، ص٨٠، ٨٤، ٨٥.

[٢٩] أديب إسلامي عراقي له دراسات أدبية ودواوين شعرية متعددة منها: مواقف وتأملات، دراسة عن المـــوت في الشعر الجاهلي، الحب للأرض والإنسان (ديوان شعر)، نحو آفاق شعر إسلامي معاصر (دراسة وشعر).

[٣٠] صالح، حكمت. **دراسة فنية في شعر الشافعي**، بيروت: عالم الكتب، ط١، ١٤٠٤هـ-١٩٨٤م، ص١٨.

[٣١] هو أحد أعضاء ندوة العلماء بالهند، وعضو رابطة الأدب الإسلامي العالمية، ولا أعرف له غير كتـــاب الأدب الإسلامي وصلته بالحياة، وكتابه: تاريخ الأدب العربي بين الجاهلية والإسلام.

[٣٢] الندوي، محمد الرابع. **الأدب الإسلامي وصلته بالحياة**، القـــاهرة: دار الاعتصـــام، ط١، ١٤٠٥هـ-١٩٨٥م، ص٥٢.

[٣٣] بدر، عبد الباسط. **مقدمة لنظرية الأدب الإسلامي**، جدة: دار المنـــارة، ط١، ١٤٠٥هـ-١٩٨٥م، ص١٠٦، ١٠٧، ١١٠.

وهو ما صنعه أحمد بسام ساعي؛[٣٤] إذ فرّق على أساسه بين الأديب الملتزم، والمنضوي، "فالأول هو الصادق مع نفسه سعياً وراء جزاء كبير، أكبر من كل جزاء، وطمعاً بحياة أخرى سرمدية، لا تقارن بها حياة الأرض مهما أغرته وتبرجت له، أما الانضوائي فهو الذي ارتضى لنفسه أن ينضوي تحت فكرة دنيوية، أو راية بشرية، أو حزب سياسي لمصلحة مؤقتة، رهبة أو رغبة، للخروج بالمنفعة، والسلامة، السريعتي الزوال، ومن السهل على الانضوائي، وهذه حاله، أن يتزلق بعد ذلك في هوة الانفصام بين حياته وإنتاجه، ولذلك كانت الازدواجية أو الانفصام سمة واضحة من سمات هذا العصر المادي، ولا سيما في الأدب الغربي"[٣٥] فكأنَّ الالتزام الإسلامي هو الذي يقي التجربة الأدبية، ويقي الأديب شر الازدواج، وتلك قيمة عملية أخرى من قيم الالتزام، غير أن بسام ساعي يستخدم المصطلح (الالتزام) إضافة إلى ذلك في الدلالة على التمسك بالقيم الجمالية في صياغة التجربة الأدبية،[٣٦] ولا مانع من ذلك في المجال التطبيقي، وإن كان ذكره، نظرياً، شيئاً بدهياً؛ إذ التشديد على القيم الجمالية وارد في الأسس العامة للمذهبية الإسلامية، إضافة إلى كونه غاية من غايات الأدب الإسلامي.

ويعبّر عبد الرحمن الباشا تعبيراً دقيقاً ومحدداً عن الدلالة على خصوصية مصطلح الالتزام في مفهومه الإسلامي، فهو عنده "التزام بالإسلام وقيمه، وتصوراته، وتقيد بمبادئه ومثله وغاياته"[٣٧] ثم ينطلق في تأصيل المصطلح من معناه اللغوي إلى معناه في الاصطلاح الأدبي، معرجاً على نشأة المصطلح وسياقاته الحضارية، وصولاً إلى ما أشار

---

[٣٤] ساعي، أحمد بسام. **الواقعية الإسلامية في الأدب والنقد**، جدة: دار المنارة، ط١، ١٤٠٥هـ-١٩٨٥م، ص٢٤، ٢٥، ٩٠.

[٣٥] المرجع السابق، ص٢٤، ٢٥، ومما هو جدير بالذكر هنا هو بكاء أمل دنقل بحسرة لموت عبد الناصر في قصيدته لا وقت للبكاء، وقد بكى بالفعل، وهو يلقيها، ولكنه عاد بعد وفاة عبد الناصر بست سنوات ليهجوه هجاء مراً ساخراً. انظر:

- قميحة، جابر. **التراث الإنساني في شعر أمل دنقل**، القاهرة: هجر للطباعة والنشر، ط١، ١٤٠٧هـ-١٩٨٧م، ص١١٦، ١١٧. وهو مثل واحد من أمثلة الازدواج التي تعج بها الحياة الأدبية لدى هؤلاء المنضوين.

[٣٦] ساعي، أحمد بسام. **الواقعية الإسلامية في الأدب والنقد**، مرجع سابق، ص١٠٤.

[٣٧] الباشا، عبد الرحمن رأفت. **نحو مذهب إسلامي في الأدب والنقد**، القاهرة: ط٣، ١٤١٧هـ-١٩٩٦م، ص١٢٣.

إليه من الدلالة الإسلامية للمصطلح، بوصفها دلالة تمثل خاصية من خصائص الأدب الإسلامي، مؤكداً أن الأدب الإسلامي ولد على الالتزام، وعاش ملتزماً قبل أن يولد المصطلح في سياق المذاهب الغربية، وهو التزام أرست قواعده الآيات الكريمة: ﴿وَٱلشُّعَرَآءُ يَتَّبِعُهُمُ ٱلْغَاوُۥنَ ﴿٢٢٤﴾ أَلَمْ تَرَ أَنَّهُمْ فِى كُلِّ وَادٍ يَهِيمُونَ ﴿٢٢٥﴾ وَأَنَّهُمْ يَقُولُونَ مَا لَا يَفْعَلُونَ ﴿٢٢٦﴾ إِلَّا ٱلَّذِينَ ءَامَنُوا۟ وَعَمِلُوا۟ ٱلصَّٰلِحَٰتِ وَذَكَرُوا۟ ٱللَّهَ كَثِيرًا وَٱنتَصَرُوا۟ مِنۢ بَعْدِ مَا ظُلِمُوا۟ ۗ وَسَيَعْلَمُ ٱلَّذِينَ ظَلَمُوٓا۟ أَىَّ مُنقَلَبٍ يَنقَلِبُونَ﴾ (الشعراء: ٢٤-٢٧) مشيراً إلى مظاهر الالتزام في شعر صدر الإسلام.[٣٨]

وفي سياق تأصيل المصطلح، وإبراز الخصوصية الإسلامية في دلالته يضع الباشا حدوداً تفصل الدلالة الإسلامية للمصطلح عن دلالته في المذاهب الغربية، منتهياً إلى: "أن الأدب الإسلامي يلتزم بقيم ربانية، ويدعو إليها ويبشر بها، أما الأدب الواقعي الاشتراكي فهو ملتزم بالواقع كما يحدده الحزب الشيوعي، وأما الأدب الوجودي فهو ملتزم بموقف الفرد، وحريته في اتخاذ الموقف الذي يختاره دون ضابط أو رابط."[٣٩] وهو خلال ذلك يكشف عن سلبيات جمة للالتزام في مفهوم الواقعي الاشتراكي، والوجودي، بينما تنأى الدلالة الإسلامية للمصطلح عن تلك السلبيات.[٤٠]

ويشير حسن الأمراني إلى أن المصطلح على الرغم من أنه أثار كثيراً من الجدل لدى بعض المنظرين؛ لأنه "مصطلح غربي، إلا أنه يمكن قبوله مع بعض التجاوز؛ إذ إنَّ هناك ثلاثة مظاهر متفاوتة للأدب الإسلامي هي:

---

[٣٨] لا يساير الباحث من يذهبون إلى محاولة البحث عن جذور تاريخية للمصطلحات الحديثة، ومن ثم محاولة قراءة تراثنا من خلال مصطلحات لا يعرفها؛ لأنَّ هذا المسلك، وإن لم يخلُ من فائدة، فإنَّه قد يضفي على دلالة المصطلح في سياق نشأته، وظروفه الحضارية قدراً من المصداقية، والقبول، ومن ثَمَّ يسوِّغ لدى البعض نقله على علاته، فالأوْلى هو فهم المصطلح في سياق نشأته، ثم تفريغه من الدلالات التي امتلأ بها عبر رحلته من النشأة إلى التمام، وتعبئته بالدلالة الإسلامية، وهذا ما يقصده بالتأصيل، بدلاً من تلبيس المفاهيم، وإقحام المصطلحات الحديثة على تراثنا، وقد لا يستجيب لها فيوسم بالقصور، وقد تسهم تلك المصطلحات بما تحمل من دلالة حديثة في سوء القراءة، وانعدام مصداقية التأويل، وفساد الحكم.

[٣٩] الباشا، **نحو مذهب إسلامي في الأدب والنقد**، مرجع سابق، ص١٤٧.

[٤٠] المرجع السابق، ص١٣٧، ١٤٧.

– مظهر الأثر: أي أن يتأثر الأديب بالإسلام، أو ببعض الألفاظ القرآنية أو ببعض أحاديث رسول اللهﷺ، وهذا أمر يشترك فيه كل من ينتمي إلى الحضارة العربية الإسلامية، سواء أكان مسلماً أم غير مسلم.

– المظهر الثاني: هو أدب الالتزام أو أدب الدعوة أو الموعظة، وهو الذي شهدناه على عهد رسول اللهﷺ مع حسان بن ثابت رضي الله عنه، وغيره من الصحابة رضي الله عنهم؛ إذ يتحول الأدب إلى أداة للدعوة أو أداة للجهاد.

– المظهر الثالث: حين يتحول الأدب إلى رؤية؛ أي إنَّ الإسلامية تظهر في كل موضوع من الموضوعات، وفي كل ميدان من الميادين، وهذا أعلى درجات الأدب الإسلامي، وطبعاً حين نتحدث عن أدب الرؤية لا نلغى أدب الدعوة، حيث يصبح أدب الدعوة جزءاً متساوياً معه.[٤١] ومن الواضح هنا أن الأمراني يوجه المصطلح صراحة، نحو اتجاه معين من اتجاهات الإسلامية، وهو أدب الدعوة، لكنه لا يغلق المصطلح عليه، بل يمده لاتجاه أرحب، وأفسح حين تصبح الإسلامية رؤية توجه حركة التجربة الشاملة بجميع أبعادها، التي تشمل ضمن ما تشمل أدب الدعوة الذي يعد جزءاً، بل أكبر جزء وأهمه في مساحة التجربة الأدبية لدى الأديب المسلم، أي إنه يتحدث عن المفهوم المنهجي للالتزام، ومن ثم لا نرى مبرراً لإطلاق المصطلح باتجاه أدب الدعوة من الناحية النظرية، لأن ذلك حاصل بطبيعة الارتباط المنهجي الشامل الذي يوجه حركة الذات المبدعة في جميع المجالات، لذا فإن صرف المصطلح نظرياً نحو أدب الدعوة، هو أشبه بالإلزام الخارجي، وهو حينئذ لا يخلو من شبهة القسر والإكراه، إضافة إلى أنه قد يفتح الباب للتوجيه القسري باتجاهات أخرى، وذلك بالطبع لا يعنى عدم التحديد النقدي لأبعاد الالتزام في مساحة التجربة، ومن ثم استخدامه في مجال أدب الدعوة، لكن مرد ذلك هو تحققه العملي في مساحة التجربة الأدبية أي النص، ولعل أهم ما أشار إليه الناقد هنا هو أن الالتزام مستويات متعددة ومتفاوتة بقدر ارتباط الأديب بالأسس المذهبية التي توجه حركته، واتخاذها مرجعية،

---

[٤١] الأمراني، حسن. **جريدة العالم الإسلامي**، العدد١٣٥٧، سنة٣٠، ٢١ ذو القعدة ١٤١٤هـ-مايو ١٩٩٤م، ص٥ بتصرف. (حوار معه)

والوعي بمتطلباتها، وهو ما يمكن أن يستفاد من محاولة بيلو، على نحو ما سيتبين، في جعله للالتزام درجتين، ويبدو أن هذا المفهوم في طريقه إلى الاستقرار في وعى الناقد المسلم؛ إذ يقسم العريني روايات الدكتور الكيلاني إلى مستويات ثلاثة بحسب ارتباطها بالمذهبية الإسلامية وهي:

أ. مستوى البعد عن الالتزام الإسلامي، "ويشمل الأعمال الروائية التي بعدت بها الشقة عن الصورة الإسلامية لأدب الكيلاني"[٤٢] من مثل قصة (ليل الخطايا والربيع العاصف.)

ب. مستوى السمة الإسلامية الغالية، ويشمل أكثر نتاج الكيلاني "حيث نجد السمة الغالبة هي التوجُّه الإسلامي، وتكاد لا تخفى هذه السمة في كل رواية من هذه الروايات، ففيها حضور طيب للالتزام الإسلامي، أو على الأقل، عدم خروج كبير عليه، ومن هذا النوع: حمامة سلام، الطريق الطويل، مواكب الأحرار، طلائع الفجر" وغيرها كثير من روايات الكيلاني.

ج. المستوى المتميز، وفي هذا المستوى ترتفع درجة الالتزام الإسلامي.[٤٣]

ثم يشير إلى بعض الروايات التي تدخل في هذا المستوى من مثل "عمالقة الشمال، نور الله، ليالي تركستان" ثم يتبعه بشرح بعض المواقف الروائية التي تمثل هذا المستوى من الالتزام مشيراً إلى أن هذه الروايات لا تخلو من ملحوظات في سمتها المميز، وبذا يبدو الناقد كما لو كان يحاكم الشخصيات الروائية على أساس من منطق الالتزام السلوكي والإيماني، وهو خلط وقع فيه الناقد؛ لأن الشخصية الأدبية لها منطقها الخاص المحكوم بالسياق الروائي، وقد يكون الانحراف داخل العمل الروائي، لدلالة خاصة يقصدها الكاتب، وهناك فرق كبير بين التزام الكاتب الروائي، والتزام الشخصية الروائية. وانحراف الشخصية جزئياً أو كلياً داخل العمل الروائي، لا يعني أبداً سلب

---

[٤٢] العريني، عبد الله صالح. مستويات الالتزام في روايات نجيب الكيلاني، **مجلة الأدب الإسلامي**، العدد١، رابطة الأدب الإسلامي العالمية، ص٨٧.

[٤٣] المرجع السابق، ص٨٧.

صفة الالتزام من الكاتب ما دام ملتزماً بالرؤية الإسلامية، وغايات السعي البشري التي تتحدد في ضوء تلك الرؤية، وهو ما أطلقنا عليه التزام المنهج لدى النقاد الإسلاميين.

ومن الواضح أن الناقد هنا غير معني بدلالة هذا الفهم لمصطلح الالتزام، ومن ثم فهو يعالجه بطريقة تبعيضية، بينما الدلالة المنهجية للمصطلح لا تقبل هذا التبعيض؛ فالأديب يكون ملتزماً أو غير ملتزم، وليس بين الأمرين من وسط، وإنه لمن الخلط البين أن نجعل ضمن مستويات الالتزام في روايات الكيلاني، مستوى البعد عن الالتزام الإسلامي، وهو يمثل انتهاكاً لخصوصية المصطلح، وجوراً على أديب تشهد أعماله، بعمق التزامه، ومنهجيته الإسلامية القائمة على الوعي بمرجعيته الدينية، وواقع النفس، والمجتمع البشري.

٥. الامتداد بالمصطلح من التنظير إلى التطبيق:

ومن المفهوم المنهجي للالتزام في دائرة الإسلامية ينطلق عماد الدين خليل؛ إذ يشير إلى أن "مفهوم الإسلام للالتزام الفني: أن يمتلك الفنان، أولاً، تصوراً شاملاً متكاملاً صحيحاً للكون، والحياة، والإنسان، يوازيه انفتاح وجداني دائم، وتوتر نفسي لا ينضب له معين إزاء الكون، والحياة، والإنسان... ومن بعد هذا يجئ الالتزام، عفوياً متساوقاً، منساباً، علاقته بالعطاء الفني لا تقوم مطلقاً على القسر، والتكلف، والإكراه.. ولا تعترف أبداً بالمدرسية والوعظية والمباشرة.. علاقته علاقة العيون الزرقاء بما يخرج به على حقول الربيع العطشى من ماء فرات.. علاقة التربة الطينية الخصبة الحمراء بما تغطى به وجه الأرض من بحار لا حدود لها من السنابل الخضر."[٤٤] فالعفوية في الالتزام تتحقق من امتلاك التصور الإسلامي إضافة إلى الإحساس الفني تجاه الكون، والحياة، والإنسان، فهو ينبع إذن من باطن التجربة بمقتضى تحقق القناعة الذاتية لدى الأديب في معانقة التجربة، وصياغتها، وإلا فإن تكيف النفس بمعطيات المذهبية الإسلامية، واستيعاب أبعادها دون امتلاك الموهبة الأدبية لا يمكن أن يصنع الشخصية الأدبية.

---

[٤٤] خليل، عماد الدين. **في النقد الإسلامي المعاصر**، بيروت: مؤسسة الرسالة، ط١، ١٩٧١م، ص٨٩.

ويحاول عماد الدين خليل أن يمد مفهومه النظري إلى دائرة التطبيق العملي في مقاربته لأشعار جلال الدين الرومي، ومحمد الحسناوي، ورواية عمالقة الشمال لنجيب الكيلاني؛ إذ يشير إلى أنَّ "الشعر حصان جموح، وأن التجربة الشعرية هي تجربة هيمان غير عقلاني..."[٤٥] ومن ثم فهو غير ملتزم أبداً إلا أن يأوي إلى خط الإيمان... ولذا فإن عبقرية الرومي تكمن في قدرته الفذة على تطويع تجربته المتدفقة من وراء الوعي، والشعور، والتعقل... ولوي عنقها واستخدامها لما هو أكبر، رؤيته الدينية الشاملة، وإيمانه العميق... وبذا فقد منح شعره ميزة القدرة على الالتزام، وعدم السماح للتخلق الشعري بالهيمان غير المسؤول في وديان المعاني، والتفجرات، والصور، والأفكار... ليس ثمة فوضى... ليس ثمة تخبط... ليس ثمة ضرب في غير هدف على الإطلاق.. إن التزام الرومي الإسلامي ليبتدئ في كل مثنوية من مثتوياته، وفي كل بيت من أبياته... إنه يعرف كيف ينظر إلى العالم، وهو يكتوي بحر التجربة الملتهبة، فلا ينصهر ويخرج عن دائرة الالتزام."[٤٦]

فهو يشير في هذا المقطع إلى القيمة العملية للالتزام على صفحة التجربة، تلك القيمة التي تتمثل في الانضباط والغائية، ومن ثم فلا فوضى، ولا تخبط، إضافة إلى أنه التزام شامل لكل جزئية من جزئيات التجربة، فهو بمثابة "الدم الذي يتفجر في أوردة عطائها الشعري، وشرايينها، ينبثق عفوياً صافياً حلواً من باطنها، ويتخلق معها؛ لأنه يصدر عن الرجل الذي يعيش التجربة، ولا يدعيها... وفرق نوعي كبير بين أن يأتي الالتزام من فوق، لكي يضبط التجربة بقالبه الصارم، ورؤيته الحادة، وبين أن يتدفق من باطن التجربة، ويجرى في أوصالها، وهي تتخلق كما يجري الدم النقي في شرايين الأجنة."[٤٧] ثم يعرج من خلال منهج تحليلي على أبعاد الالتزام في شعر الرومي على مستوى الشكل والمضمون.[٤٨]

وينتقل في قراءته لشعر الحسناوي إلى بيان القيم العملية للالتزام من جهة أخرى، وهي: توسيع مجالات التجربة، وعدم تناقض الحركة الدائبة للأديب المسلم مع مفهومه

[٤٥] تبدو هذه المقولة كما لو كانت صدى لفكرة سارتر عن الشعر والالتزام.

[٤٦] خليل، عماد الدين. **خطوات جديدة في النقد الإسلامي**، بيروت: مؤسسة الرسالة، ١٤٠١هـ-١٩٨١م، ص١٠٦، ١٠٧، ١٠٨ بتصرف.

[٤٧] المرجع السابق، ص١٠٨ بتصرف.

[٤٨] المرجع السابق، ص٣١٣ وما بعدها، ١٢٨ وما بعدها، ١٣٤ وما بعدها، ١٦٠ وما بعدها، ١٦٧ ما بعدها.

للالتزام، فـ"ما دام الأديب المسلم يكتب شعراً فهو لا يقف في مكان واحد... وهو بهذا يمنحنا (الشاهد) على أن الالتزام في الشعر الإسلامي ليس رتابة، ونمطية، وسكوناً... ولكنه تنوع، وإبداع، وحركة دائمة، في الزمان والمكان... على السطح وفي الأعماق."[49]

ويلاحظ في مقاربته لرواية عمالقة الشمال أن الأديب الروائي نجيب الكيلاني استطاع توزيع لمساته الإسلامية، ورؤاه الإيمانية على جميع مساحات الرواية دون سرد أو تكديس، وعبر أجواء، وسياقات مناسبة؛ إذ تجيء "هذه اللمسات، وتلك الرؤى استمراراً طبيعياً للخطة أو المناخ الروائي... يتناغم معهما، ويتجاوب ويظل، من ثم، يحمل حيويته، وتعبيريته الفنية، وقدرته على التأثير."[50] ثم يشير إلى أن الالتزام في الرواية يتحرك على مستويين: مستوى العمل الفني بكامله بصفته رواية إسلامية معاصرة، تعالج (فنياً) موضوعاً إسلامياً، ومستوى اللمسات الإسلامية المكثفة والمنبثة هنا، وهناك، تأكيداً لحقيقة إسلامية، وتعميقاً لموقف إيماني،[51] ثم يشير إلى عدم التكلف،[52] ويؤكد على البعد الاجتماعي في دائرة الالتزام الإسلامي، مشيراً إلى أن الكيلاني وضع في روايته بعض الخطوط، واللمسات عن المسألة الاجتماعية التي تؤرق الوجدان البشرى.[53] وأخيراً يشير عماد الدين إلى بعض القيم العملية للالتزام في رواية الكيلاني؛ إذ تحقيق التوازن بين العام والخاص، وبين القيم الجمالية، والموضوعية.[54]

وعلى هذا فإن عماد الدين قد امتد بالمصطلح (الالتزام) من دائرة الممارسة النظرية إلى دائرة التطبيق النقدي؛ إذ أشار إلى بعض القيم العملية للالتزام، واتخذ من المصطلح معياراً نقدياً لقياس أبعاد الامتدادات الإسلامية في صياغة التجارب على جميع

---

[49] المرجع السابق، ص١٨٣.
[50] المرجع السابق، ص٢٣٢.
[51] المرجع السابق، ص٢٣٢ بتصرف يسير.
[52] المرجع السابق، ص٢٣٧.
[53] المرجع السابق، ص٢٤٠.
[54] المرجع السابق، ص٢٤٨.

مستويات البناء الأدبي بجناحيه: الفكري، والجمالي، ومن ثم فقد وضع يده على أبعـاد الالتزام في كل جزئية من جزئيات العمل الفني.

وضمن كشفه عن أبعاد الإسلامية في الرواية يقول: "ولا ينسى الكيلاني أن يضع في روايته بعض الخطوط واللمسات عن المسألة الاجتماعية الـتي تـؤرق الوجـدان البشرى، والتي يحسب لها الموقف الإسلامي ألف حساب."[٥٥] وذلك على الرغم من أنه لم يشر صراحة في المفهوم النظري للالتزام إلى البعد الاجتماعي؛ لأنه لا يوجد فاصـل حقيقي في الهموم، والمشكلات، والقضايا، والأفكار بين الفرد، والمجتمع، فـالأول لا يمكن إلا أن يكون جزءاً من الثاني، والموقف الإسلامي إنما ينظر إلى هذه المسألة علـى أساس من هذه الحقيقة، وتدعيماً لها في الوقت نفسه، ومن ثم فإن ربط الالتـزام الأدبي بالمذهبية الإسلامية على مستوى التنظير النقدي يعني، ضمناً، التزام الأديب تجاه المجتمع بالدرجة نفسها التي يلتزم بها تجاه ذاته، وبذا تتحقق عفوية الالتزام تجـاه المجتمـع، لا فرضه من الخارج، ولهذا لا يصح نظرياً توجيه الالتزام تلك الوجهة الاجتماعيـة؛ لأن التوجيه حينئذ سيكون من خارج ذات الأديب، إضافة إلى أنـه يجعـل مـن البعـد الاجتماعي في الالتزام، وهو فرع فيه، جذراً يزاحم به الجذر الأصلي في الالتزام، وهو المذهبية الإسلامية، ومن ثم تضيع الفروق بين القاعدة، والفرع بما يؤدي إلى خـروج الحركة عن غايتها، ومن هنا فقد أحسن عماد الـدين حينمـا لم يشـر إلى البعـد الاجتماعي في الالتزام الأدبي على المستوى النظري، ولا بأس بالتأشير النقدي في دائرة التطبيق على البعد الاجتماعي بوصفه من أبعاد الالتزام الإسلامي، إن أمكن ذلك مـن خلال النص، بشرط أن يكون التناول وفقاً للمفهوم الإسلامي، لا قصراً للمسألة على تلك المساحة المحدودة في تناولات المذاهب الوضعية؛ لأن ذلك سيقود التجربة الأدبيـة في دائرتها الإسلامية إلى (التصادي) مع التجربة الأدبية في دوائـر تلـك المـذهبيات الضيقة، إضافة إلى أنه يقود إلى تشابه الإسلامية في هذا الجانب مع المذهبيات الوضعية، على الرغم من وضوح تباينها عن تلك المذهبيات.[٥٦]

---

[٥٥] المرجع السابق، ص٢٤٠.

[٥٦] على الصعيد الفكري شارك عماد الدين خليل في إبراز تميز المعالجة الإسلامية للمسألة الاجتماعية، انظر: كتابه:

مرة أخرى يشير عماد الدين خليل إلى بعض القيم العملية للالتزام،[57] فهو الخيط الذي يشدّ التعبير الجمالي المؤثر إلى التصور الإسلامي للوجود، ومن ثم فلا بدَّ من اعتماده وسيطاً ضرورياً، ومع ذلك فإنَّ الدعوة إليه لا تستمد وجودها من ضروراته الأدبية فحسب، وإنَّما من القرآن الكريم، والسنة النبوية الشريفة، والسوابق التاريخية لجيل الرواد ومن تبعهم بإحسان،[58] ولكن يتوجب أن يكون التزاماً مرناً، وإلا فإنه القيد الذي يغل العمل الأدبي، والجدار الذي يقف بمواجهة الإبداع،[59] فهو سلاح ذو حدين في الأول القريب منهما يتحول الإبداع إلى تقرير علمي رتيب، ومباشرة مملة، أما حده الثاني فيتوجب أن يتجاوز المباشرة، إنّ على مستوى اعتماد اللغة بوصفها أداة، أو على مستوى تنفيذ الرؤية بوصفها منظوراً يعتمد الوسائل الجمالية، والتعبيرية، كافة، ليصل من خلالها إلى مرتبة الإحسان.[60]

وعلى هذا فإن عماد الدين خليل يؤكد المفهوم المنهجي للالتزام في الإسلامية، ذلك المفهوم الذي تصبح التجربة في إطاره تمخضاً تلقائياً عن التمازج الحيوي في باطن الذات المبدعة بين المقدرة الإبداعية التي تمتلك مقومات الإبداع الأدبي كافة، والتصور النابع من المذهبية الإسلامية الشاملة، ذلك التصور الضارب بجذوره في عمق اليقين الذاتي، حتى أصبح جزءاً من بنية الذات، إلا أنَّه غير منفصل عن مرجعيته الكامنة في المنظومة المذهبية التي يستمد منها قوته، وتوجيهه للذات، ومن ثَّم يقود إلى قيم عملية في صياغة التجربة.

- **مقال في العدل الاجتماعي**، بيروت: مؤسسة الرسالة.
- وبحثه بعنوان الرؤية الإسلامية والماركسية للعدل الاجتماعي، **مجلة المسلم المعاصر**، القاهرة: عدد٢٧، ص٣٩. وذلك عقب المحاولة الرائدة لسيد قطب في كتابه: العدالة الاجتماعية في الإسلام.القاهرة، ط، دار الشروق.

[57] خليل، عماد الدين. **مدخل إلى نظرية الأدب الإسلامي**، بيروت: مؤسسة الرسالة، ط١، ١٤٠٧هـ-١٩٨٧م.

[58] المرجع السابق، ص٨٢. وهو يقصد بالمقوم القرآني للالتزام الآيات الكريمة، قوله تعالى: ﴿وَالشُّعَرَاءُ يَتَّبِعُهُمُ الْغَاوُونَ (٢٢٤) أَلَمْ تَرَ أَنَّهُمْ فِي كُلِّ وَادٍ يَهِيمُونَ (٢٢٥) وَأَنَّهُمْ يَقُولُونَ مَا لَا يَفْعَلُونَ (٢٢٦) إِلَّا الَّذِينَ آمَنُوا وَعَمِلُوا الصَّالِحَاتِ وَذَكَرُوا اللَّهَ كَثِيرًا وَانْتَصَرُوا مِنْ بَعْدِ مَا ظُلِمُوا وَسَيَعْلَمُ الَّذِينَ ظَلَمُوا أَيَّ مُنْقَلَبٍ يَنْقَلِبُونَ﴾ (الشعراء: ٢٢٤-٢٢٧)

[59] المرجع السابق، ص٨٤.

[60] المرجع السابق، ص٨١ بتصرف.

ويستخدمه مصطفى عليان[٦١] في دراسته النظرية، بمعناه المنهجي؛ أي الالتـــزام في "الأهداف، والأخلاق، والأشواق"[٦٢] وكافة تمخضات التجربة وسائر العناصر المكونة لها، بالتصور الإسلامي، غير أنه يستخدمه من الناحية التطبيقية في اتجاهات متعـــددة، حيث يقيده بالمحتوى الفكري، وما يتعلق به من تصورات وقيم."[٦٣] أي إنه التزام تجاه المضمون، كما يطلقه نحو التوجه الدعوى في الأدب،[٦٤] أو بمعنى التمسك بعنصر الوعي في صياغة التجربة،[٦٥] أو بوصفه سمة للتجربة الإسلامية في الأدب،[٦٦] لكنه يجعل مـــن كل ذلك خطوطاً في فضاء الحرية الإسلامية الرحبة، بمقتضى الارتباط الأساس الـــذي يوجه كل هذه الأبعاد بين الأديب، وعقيدته؛ إذ إن الأديب الملتزم بعقيدتـــه التزامـــاً فطرياً، يجعل الحق، والنقاء، والسمو، والنظافة، والخير، قيماً عفوية في سلوكه، لا قيوداً جبرية،[٦٧] ومن ثم فهي لا تتعارض مع الحرية، ولا مع الحدود، والقوانين الإسلامية التي تحكم حركة المجتمع، والحياة الإسلامية، فكأن عليان إذن يستخدم المصطلح في المجـــال التطبيقي[٦٨] في اتجاهات عدة، ولا مانع من ذلك تطبيقياً، بينما هو يتمســـك نظريـــاً بالمفهوم المنهجي للالتزام، أي أن يجئ التناول الأدبي، أياً كان مجاله، متسقاً مع التصور الإسلامي،[٦٩] ومن هنا فهو يؤشر في المجال التطبيقي على بعض القيم العملية للالتـــزام،

---

[٦١] ناقد إسلامي صدر له حتى الآن كتابان في هذا المجال: **مقدمة لدراسة الأدب الإسلامي، ونحو منهج إسلامي في رواية الشعر ونقده**. إضافة إلى بعض المقالات في مجلة الأمة القطرية.

[٦٢] عليان، مصطفي. **مقدمة في دراسة الأدب الإسلامي**، جدة: دار المنـــارة، ط١، ١٤٠٥هـ-١٩٨٥م، ص١١. وقد أخذنا معناه وما بين القوسين من مفرداته، وانظر كذلك ص١٧، ٢٦؛ إذ يســـتخدم المصـــطلح بـــالمعنى المذكور، ولكن من خلال تعبيرات أخرى.

[٦٣] المرجع السابق، ص١٧.

[٦٤] المرجع السابق، ص١٨.

[٦٥] المرجع السابق، ص١٥.

[٦٦] المرجع السابق، ص٥١.

[٦٧] عليان، مصطفي. طبيعة الالتزام في الأدب الإسلامي، قطر: رئاسة المحاكم الشرعية، **مجلة الأمـــة**، العـــدد٤٢، السنة٤، جمادى الآخر ١٤٠٤هـ، ص٣٤.

[٦٨] انظر: عليان، مصطفي. **مقدمة في دراسة الأدب الإسلامي**، مرجع سابق، وهو الذي اعتمدنا عليه في استنباط هذه الاستخدامات للالتزام.

[٦٩] عليان، مصطفي. **طبيعة الالتزام في الأدب الإسلامي**، مرجع سابق، ص٣٤.

حيث الوقوع على طائفة من التوازنات[٧٠] بسبب الالتزام في بنية التجربة، إضـــافة إلى ضبط التجربة فلا يعمل الأديب على هواه، وإنما من خلال ضوابط؛ لأن الإبـــداع لم يكن في يوم من الأيام عملاً مجانياً.

ثالثاً: تأثيرات وافدة في سياق التأصيل

١. بدايات التأثير:

يقدم الكيلاني توضيحات ذات قيمة وأهمية في المعالجة الإسلامية للمصطلح، مـــن مثل ترتيب الالتزام على المسؤولية، وعمومها لجميع الأفراد، وشمولها لحركة الإنســـان المسلم على جميع المستويات، وربطه للالتزام بالمنهج الإسلامي، وإشارته إلى شمول هذا المنهج، والأخذ به، والتمثل له بصفة شاملة تبدأ من باطن الـــنفس إلى التعامـــل مـــع الآخرين، والأشياء، ومع ذلك فإنَّه دخل إلى الموضوع مـــدخلاً لا يخلـــو مـــن تـــأثر بالمضمون الغربي للمصطلح، فهو يضع بدايةً الالتزام مقابل الحرية، ثم يشير إلى التوافق بينهما بصيغة لا تخلو من رنة استبعاد، كما لو كان الأمر تقريباً بين متباعدين فحسب. ثم إنه حينما ربط المصطلح (الالتزام) بالمضمون الإسلامي (المنهج) لم يشأ أن يجعل هذا الوصل مباشرة، بل جعله من خلال غاية، حددها مسبقاً هي السعادة، فالالتزام عنـــده التزام غائي، وليس منهجياً، وهو مدخل خَطَرَ له لدفع الممارسة النقدية الإســـلامية إلى الخلط والتداخل مع المفاهيم، والمذهبيات الوضعية، وبخاصة أنه ترك مدلول مصـــطلحه الغائي (السعادة) بإطلاق دون كشف أبعاده الإسلامية، إلا إشارة عـــابرة إلى ربـــط الإسلام للسعادة الدنيوية بالسعادة الأخروية، واقتران متعة الروح بمتعة الجسد،[٧١] وبذا يمكن توجيه الأدب الإسلامي وجهات مادية، أو روحية غير إسلامية، تنطوي تحـــت

---

[٧٠] عليان، مصطفى. **مقدمة في دراسة الأدب الإسلامي**، مرجع سابق، ص٩٨، ١٠٠.

[٧١] الكيلاني، نجيب. **الإسلامية والمذاهب الأدبية**، مرجع سابق، ص٢٨.

هذا المفهوم للسعادة، أو على الأقل يتشابه مع هذه الاتجاهات، ومن ثم ينحرف عن منهجه، وغايته معاً.

كما أن المفهوم الغائي للالتزام ما زال مسيطراً عليه، ومتلبساً به،[٧٢] وهو ما يؤخذ عليه؛ لأنه مع تأكيد المعنى المنهجي للالتزام لا ضرورة للحديث عن الغاية؛ لأنه قد يؤدى إلى خطأ في الفهم، ما قد يضع حدوداً أمام حركة الأديب.[٧٣] لذا فمن الأفضل التركيز على الالتزام تجاه المذهبية الإسلامية، والغايات بعد ذلك تأتى ثمرة طبيعية لهذا الالتزام؛ لأن الغائية مبدأ أساس للحركة في المذهبية الإسلامية، ومن ثم فإن الحديث عنها هنا، على ما له من سلبيات في دائرة التداول النقدي، هو تكرار غير مسوّغ.

وعلى الرغم من استيعاب الكيلاني للمفهوم الإسلامي، وتطبيقاته العملية في ميادين أدبية متعددة، نأخذ عليه تقييده أحياناً للالتزام بأنه التزام مضمون، أو أن يعطف التزام المضمون، على التزام التصور،[٧٤] والحق أنه إذا صح ذلك بالنسبة للأديب الذي يلتزم من غير شك مضموناً يعبر عن تجربته في إطار مرحلته، وظروفه التي يعيشها، فإنه لا يصح بالنسبة للأدب الإسلامي بوجه عام؛ إذ إنه لو كان كذلك، لسقط في دائرة الجمود، والتقليد، كما حدث للأدب في ظل الواقعية الاشتراكية بسبب توقف حركة المضمون في صياغة التجارب، لذا فهو لا يلتزم مضموناً ثابتاً، وإنما يلتزم منهجاً ثابتاً تجاه حركة الموضوعات، والأشكال التي يجب أن تتناسب مع حركة الحياة، وتطوراتها المختلفة، ومن هنا يجب الاحتراس من الخلط بين المنهج والمضمون في طرح مفهوم الالتزام في دائرة الإسلامية.

---

[٧٢] الكيلاني، نجيب. **رحلتي إلى الأدب الإسلامي**، مرجع سابق، ص٢٨.

[٧٣] لأنّ توهم الحرية حينئذ قد يسوق الناقد إلى توجيه الأدب وجهات مهما تكن سعتها تعد تضييقاً على الأدب، مثل حصر حركته في دائرة الاهتمامات الاجتماعية وما أشبه ذلك.

[٧٤] انظر:

- الكيلاني، نجيب. **مدخل إلى الأدب الإسلامي**، مرجع سابق، ص٨٠.
- الكيلاني، نجيب. **تجربتي الذاتية في القصة الإسلامية**، مرجع سابق، ص١٤٨.

٢. أصداء المذاهب الغربية:

وينطلق صالح آدم بيلو،[٧٥] من المفهوم اللغوي للالتزام؛ "أي الاعتناق وبما أن المجتمع الإسلامي، هو مجتمع يقوم على العقيدة، والأخلاق أولاً، وقبل كل شيء، فمن البدهي أن يراعي الأديب المسلم هذه الحقيقة الأولية، والأساسية، ألا وهي العقيدة والأخلاق، وأن يضع في اعتباره كل حين، أنه أديب مسلم حقيقي من جانب، وأنه فرد يعيش في مجتمع مسلم من جانب آخر، فما يصح أن يخرج على القيم العليا التي آمن بها هو، وآمن بها مجتمعه، أو أن يجرحها ويؤذيها، وهذه من أدنى درجات الالتزام، أما الدرجة الأعلى، والأرقى، فهي أن يبرز هذه القيم العقدية، والخلقية السائدة في مجتمعه، ويثبت دعائمها، ويرفع ألويتها، ومن هنا فإن الأدب، إسلامياً، يعرض على هذين المقياسين، والمبدأين ليحكم له أو عليه، فيعطى الدرجة المناسبة له بمقدار قربه أو بعده، توافقه أو تخالفه معهما."[٧٦]

إذن فهو ينطلق في تحديده لمعنى الالتزام من المعنى اللغوي إلى الغايات الوظيفية التي تتمثل عنده في درجتين الأولى أدنى؛ إذ الكف عن التجريح، والإيذاء للقيم التي آمن بها الفرد، وآمن بها المجتمع، والثانية أعلى؛ إذ توظيف الأدب لإبراز هذه القيم العقدية، والخلقية، لكنه يجعل ذلك كله انطلاقاً من المعنى اللغوي للالتزام؛ أي بكون ذلك كله منبثقاً عن الاعتناق الذاتي، وهو المعنى المنهجي للالتزام حينما يتوجه الاعتناق نحو المذهبية الإسلامية. غير أن توجيه الالتزام نحو الغايات الوظيفية للأدب يجعل منها أسساً ومنطلقات، ومن ثم تصاب التجربة بالجمود والتحجر والتقليدية، فالأَوْلى توجيه الالتزام وجهته الصحيحة، نحو المذهبية الإسلامية، وعلى هذا فإن حصره للالتزام في دائرة الانتماء الذاتي، والاجتماعي، إلى مجموعة القيم العقدية، والخلقية المهيمنة، يجعل من الالتزام فرضاً من الخارج أكثر منه انبثاقاً ذاتياً، فضلاً عن أنه قاصر في الدلالة على المقصود من المفهوم الحقيقي للالتزام في دائرة الإسلامية، بوصفه استناداً في حركة

---

[٧٥] صالح آدم بيلو، هو أحد الأدباء الإسلاميين، له كتاب: من قضايا الأدب الإسلامي، وقد أشار في هامشه ص١٠٧ إلى ديوان شعري له صدر بالقاهرة ١٩٦٢م، كما أن له بعض المقالات التي نشرت في مجلة الأمة، ومجلة الأدب الإسلامي.

[٧٦] بيلو، صالح آدم. **من قضايا الأدب الإسلامي**، مرجع سابق، ص٦٦، ٦٧ بتصرف.

الصياغة الأدبية إلى منظومة مفاهيم المذهبية الإسلامية المتكاملة التي يتشكل على أساسها موقفه من الوجود، وعلاقته بالأشياء، وغاياته التي يسعى إليها، ومن ثم فهي تشكل بالنسبة له قاعدة مرجعية، ثم إن التعبير عن حقائق العقيدة بالقيم العقدية، قد لا يعطيها صفة التكامل، إضافة إلى أن عطف القيم الخلقية عليها، وحصر المفهوم الالتزامي في مجموعة القيم العقدية، والخلقية، يفصل بين القاعدة، والفروع التي انبثقت عنها، وبذا يتضخم الفرع ليصبح أصلاً، الأمر الذي لا يخلو من تضييق وقسر وإكراه، وهنا يبدو المفهوم الإسلامي للمصطلح، كما لو كان صدى لدلالته في المذاهب الغربية، ويغدو النظر للمصطلح حينئذٍ من زاوية كونه فروضاً خارجية، وغايات وظيفية.

ومما لا شك فيه أنَّ القيم الخلقية في الأدب تتحقق بمقتضى الارتباط المذهبي، فهي مظاهر لا حدود، وفروع لا جذور، ومن هنا لا يخلو الأدب من القيم الخلقية التي تتلون بطبيعة الارتباط المذهبي المحرك للتجربة، لذا فإن تحديد الالتزام بالقيم الخلقية غير مجسد إطلاقاً للهوية الإسلامية في بنية التجربة الأدبية؛ إذ إنه لكل ارتباط مذهبي أخلاقياته التي تتمخض عنه.

وقد بنى (بيلو) فكرته في التفريق بين درجتي الالتزام، على النحو المشار إليه، على قياس خاطئ؛ غذ رأى فيما أسماه بالحد الأدنى للالتزام مشابهة بحال الإنسان عقب دخوله في الإسلام مباشرة، فهو يكف عن السوء، ولكن لا يكتمل إسلامه إلا بعمل الصالحات من أجل البناء والتعمير، وهنا تتحقق له الإيجابية التي تقابل الحد الأعلى من الالتزام، حينما يوظف الأديب نتاجه الأدبي لصالح الأهداف الدينية.[٧٧] والخطأ في القياس هنا قائم على إغفال المعنى الواضح للدخول في الإسلام دخولاً صحيحاً، وهو إسلام الحركة الإنسانية الشاملة لمنهج الله، والتوجه بمقاصده عبر مجالات مفتوحة من الجدوى والإيجابية، وبذا تنتفي السلبية تماماً على أعتاب الدخول في هذا الطريق، غير أن انفتاح المجالات، وتفاوت القدرات البشرية، يجعلان من العمل الإيماني درجات لا

[٧٧] بيلو، صالح آدم. الالتزام في الأدب الإسلامي، **مجلة الأدب الإسلامي**، رابطة الأدب الإسلامي العالمية، عدد٢، ص٢٢.

نهاية لها، يتفاوت فيها الناس، بمقدار الجهد الذاتي في الكدح، والتحقق الإيماني، دون انتفاء الإيجابية في كل درجة من الدرجات، وبذا يترك المجال مفتوحاً للتفرد، والتنوع، والتسامي إلى ما لا نهاية، فيما يترتب على ذلك من تفاوت في النتيجة والجزاء.

ثم إنَّ ما يقصده الناقد بالحد الأدنى من الالتزام، وهو الكف عن التجريح والإيذاء للقيم العقدية، وعدم الخروج عليها غير مفهوم، فهما دائرتان لا توسط بينهما، إما الخروج على القيم العقدية، والتصادم معها بأي وجه، وليس لذلك مثقال ذرة من الالتزام، وإما التوافق مع هذه القيم، وعدم الخروج عليها، وحينئذ يتحقق المعنى المنهجي للالتزام في دائرة الإسلامية، بوصفه توافقاً بين النتاج الأدبي، وأسس المذهبية الإسلامية.[٧٨]

وليس بعد ذلك من منزلة للعلو في الالتزام، وما أسماه الناقد بالدرجة الأعلى في الالتزام، وهو توظيف الأدب في مجال الدعوة الإسلامية، فإن ذلك بالطبع ثمرة عفوية للالتزام بمعناه المنهجي، وغاية من غاياته، ومن ثم فلا مسوّغ لاعتمادها حداً في الالتزام؛ لأنها في حقيقتها ليست كذلك، إضافة إلى حصول تحققها على صفحة التجربة الأدبية، بمقتضى ارتباط هذه التجربة بأسس المذهبية الإسلامية، لذا فإن التأكيد على تحققها من خلال مفهوم الالتزام، ربما يضر بالمفهوم، والتطبيق، أكثر مما يفيد.

٣. تفريع دلالة المصطلح:

تمتد هذه الأصداء، لدلالة المصطلح في المذاهب الغربية، في أجواء النقد الإسلامي؛ إذ يتفرع الالتزام لدى محمد إقبال عروي، إلى شعب أربع، هي تقريباً حصاد التوفيق بين اتجاهات متعددة حول مفهوم الالتزام في دائرة الإسلامية وخارجها، فهو عنده التزام رؤيوي؛ أي ملتزم بالرؤية الإسلامية تجاه الكون، والحياة، والإنسان، داخلي

---

[٧٨] يجب الحذر من إطلاق القول هنا، فمما لا شك فيه أن التوافق الجزئي مع المذهبية الإسلامية لا يدخل دائرة الالتزام، وإنما الذي نقصده هنا هو التوافق الكلي؛ أي أن التجربة الأدبية في إطارها الكلى الذي يوازي العمر الأدبي للمبدع، فحينئذ تنصرف الصفة إليه، ويكون أديباً ملتزماً، أما الموافقات العارضة فهي مقبولة في حدودها الجزئية دون أن تدخل بصاحبها دائرة الالتزام.

ملتزم بالاهتمامات الذاتية، أدبي أي ملتزم تجاه القيم الأدبية، خارجي؛ أي ملتزم بقضايا المجتمع.[٧٩] ولا نرى ثمة ضرورة للتشعيب؛ لأن الشعبة الثانية متحققة بمقتضى حتمية الذاتية في تشكيل التجارب الأدبية، بل إن الذاتية هي جوهر التجربة الأدبية، والموضوعية فيها لا تتجاوز الشكل بحال من الأحوال، ثم إن القيم الجمالية، والقضايا الاجتماعية، كلتيهما تتجسدان في بنية التجربة، وتتحققان بمقتضى خضوع النص الأدبي للقواعد الجمالية في الأدب، والتعالق الضروري بين الفرد والمجتمع، على أساس من عضوية العلاقة بينهما في المذهبية الإسلامية، ثم إن التشعيب على هذا النحو، قد يجعل، على المدى الطويل، هذه القيم الجمالية والاجتماعية في اتجاه، والأسس المذهبية في اتجاه آخر، وبذا تنفصل الصياغة الأدبية عن مرجعيتها الإسلامية، وعلى هذا فلا يبقى من هذه الشِعَب إلا الأولى التي عناها الناقد بالالتزام الرؤيوي، التي يتحقق بها المفهوم المنهجي للالتزام.

ويتفق معه في هذا التشعيب كثير من النقاد على اختلافهم في الناحية الكمية؛ إذ يراه الشنطي[٨٠] في شعبتين، تتجه الأولى منهما تجاه المذهبية الإسلامية، وتنحصر الثانية في القيم الجمالية والأدبية،[٨١] ويراه إبراهيم عوضين[٨٢] في ثلاثة عناصر: لغوى أسلوبي، وذاتي، وجماعي، أي ملتزم بالاهتمامات الذاتية إضافة إلى قوانين الجماعة التي تضمه،[٨٣] وهو يربط ذلك كله بالاستجابة الفطرية العفوية للمذهبية الإسلامية، فهو طاعة لكل

[٧٩] عروى، محمد إقبال. انهيار الحضارات في الأدب الإسلامي، **مجلة المسلم المعاصر**، القاهرة: عدد٤٤، السنة١١، ١٤٠٥هـ-١٩٨٥م، ص٦٩.

[٨٠] محمد صالح الشنطي: ناقد إسلامي له مشاركات جادة على صفحات المجلات الإسلامية مثل المجلة العربية، ومجلة الأدب الإسلامي، ومن مؤلفاته الأدبية: القصيدة المهاجرة.

[٨١] الشنطي، محمد صالح. القصيدة الإسلامية بين الالتزام الفكري والالتزام الفني، **مجلة الأدب الإسلامي**، رابطة الأدب الإسلامي العالمية، عدد٢، ص١٣.

[٨٢] أستاذ في كلية اللغة العربية بالمنصورة جامعة الأزهر.

[٨٣] عوضين، إبراهيم. **مدخل إسلامي لدراسة الأدب العربي المعاصر**، القاهرة: مطبعة السعادة، ط١، ١٤٠١هـ-١٩٩٠م، ص٤٨.

ما يأمر به الإسلام عن إيمان واقتناع، ويقين،[٨٤] ثم يشير إلى قيمة الالتـزام في إنقـاذ الأديب، والتجربة معاً من شرك الازدواجية.[٨٥]

رابعاً: تلبيس المصطلح واختلاط المفاهيم

ومن هذا المفهوم المنهجي نفسه ينطلق محمد حسن بـريغش،[٨٦] إلا أنـه يعـبر تعبيرات، ويضيف إضافات فيها كثير من الخلط، والتلبيس، والإرباك، فهو ابتداء يشير إلى قِدَم الالتزام، ومصاحبته للإنسان منذ بداية رحلته على الأرض، ثم يتنقل إلى بيـان صفة الأديب المسلم الذي يرى أن هويته لا تتحدد إلا من خلال هذه الصفة (المسلم)، وأنه لا يدخل في إطار الأدب الإسلامي إلا من هذا المدخل؛ لأن صفة الأديب يشترك فيها مع غيره... ولكن الأديب المسلم لا يكتسب هذه الصفة إلا إذا كان مؤمناً حقاً، ومسلماً صادقاً، يلتزم شرع الله فكراً، وسلوكاً، واعتقاداً، ولا فرق في اكتساب صفة الإيمان هذه بين المسلم الأديب، وغير الأديب، فإذا كانت الصـفة لازمـة للمسـلم العادي؛ فهي أكثر لزوماً، وأشد ضرورة، ووضوحاً للأديب؛ لأنه سيكون في موضـع التأثير والتوجيه والريادة، ومن ثم فلا يقبل إطلاق الصفة على رجل لم يلتزم بالإسـلام في سلوكه العملي، ونشاطه الحيوي الشامل.[٨٧]

وبذا يصل بريغش إلى مفهومه المنهجي، فما دام المسلم مسـؤولاً عـن مطابقـة نشاطه الشامل للإسلامية، وخضوعه لها، وانبثاقه عنها، وما دامت "المسؤولية عند الله على قدر الطاقة والمعرفة، فإن مسؤولية الأديب جد كبيرة، وحسابه عند الله عظـيم،

[٨٤] المرجع السابق، ص٤٧.

[٨٥] المرجع السابق، ص٤٥.

[٨٦] محمد حسن بريغش . أديب إسلامي، وعضو رابطة الأدب الإسلامي، له في مجال النقد الإسلامي ما يلي: الأدب الإسلامي سماته وأصوله، في الأدب الإسلامي المعاصر دراسة وتطبيق، دراسات في القصة الإسلامية المعاصـرة، القصة الإسلامية دراسة وتطبيق . وكلها صادر عن مؤسسة الرسالة، إضافة إلى كتب متعددة في مجال التربيـة الإسلامية منها: نحو منهج تربوي أصيل، التربية مستقبل الأمة، الصحة الإسلامية وآفاق التربية . وكلها صادر عن مؤسسة الرسالة

[٨٧] بريغش، محمد حسن. **في الأدب الإسلامي المعاصر**، الأردن: مكتبة المنـار، ط٢، ١٤٠٥هـ-١٩٨٥م، ص٣٧، ٣٨ بتصرف.

وشديد؛ لأنه موضع الريادة، والتوجيه، ومناط القدوة، والمثل، لما أعطاه الله من موهبة، وفكر، وإحساس وقدرة، ولهذا فليس مقبولاً منه أن يكون سلوكه، وفكره مناقضاً لما يعتقد ﴿ مَّا جَعَلَ ٱللَّهُ لِرَجُلٍ مِّن قَلْبَيْنِ فِي جَوْفِهِۦ ﴾ (الأحزاب: ٤) والتزامه لا يقاس بالمقاييس التي وضعتها المذاهب المادية، بل لا بد وأن ينبع الالتزام من العقيدة أولاً، ومن شرع الله عموماً."[٨٨] فهو إذن يعني بالالتزام، ارتباط التجربة في صياغتها بالعقيدة الإسلامية، غير أنه من خلال تعبيره يفصل بين العقيدة والشرع. والسؤال الذي يترتب على ذلك هو هل تتوافق التجربة في صياغتها مع العقيدة ثم تصطدم بالشرع؟ ولما كان ذلك يقع في حد الاستحالة؛ لأن الشرع منبثق عن العقيدة، وموصول بها، فهي أشبه بالجذر ذي الامتدادات المختلفة لتغطية أبعاد الحياة كافة؛ إذ يأخذ كل جانب منها ما يستظل به، فيكون هناك جانب للتشريع، وجانب للتربية، وجانب للآداب والفنون، وجانب للاجتماع، وجانب للسياسة والاقتصاد... إلى أن تكتمل دائرة التجربة الحيوية للإنسان، فتكون حياته في جزئياتها، وعمومها في إطار إسلامي، وتكون كل الجوانب على اتصال بالعقيدة التي هي منبع كل ذلك، ولهذا يصبح من اللغو أن نضيف لفظ الشرع إلى لفظ العقيدة[٨٩] في تحديد إطار التزام التجربة الأدبية؛ لأن الموافقة بين التجربة، والحدود الشرعية حاصلة بمقتضى موافقة التجربة للعقيدة الإسلامية.

وهو لا يكتفي بموافقة التجربة للعقيدة، والشرع، وإنما يضيف موافقة أخرى تتمثل في موافقة التجربة الأدبية لسلوك الأديب في حياته العملية، ومن ثم يتساءل على جهة الإنكار: "كيف نقبل من المسلم أن يتناقض مع نفسه، يتكلم عن الإسلام وهو بعيد عن الإسلام؟."[٩٠] ولهذا فهو يرى أن "الذين يحصرون الالتزام في الأدب الإسلامي في التعبير عن قضايا المسلمين، والتحدث ضمن المفاهيم الإسلامية، أو يحرصون على انسجام الأثر الأدبي مع التصور الإسلامي، إن هؤلاء مخطئون، وواهمون، وفي هذا

[٨٨] المرجع السابق، ص٣٨ بتصرف.

[٨٩] لو كان هذا في مجال ضبط السلوك لكان معقولاً؛ إذ يتم في حالة غياب الوعي انفصال السلوك عن المعتقد، أما في ميدان تحديد انضباط التجربة الأدبية، فإن الأمر ينبغي أن ينصب على ربط التجربة بمتطلبات المذهبية، وبالطبع فإن هذه المتطلبات لا يمكن أن تقود إلى مخالفة شرعية.

[٩٠] بريغش، محمد حسن. **في الأدب الإسلامي المعاصر**، مرجع سابق، ص٣٩.

الرأي يفتحون باباً خطراً، باباً أقرب ما يكون للنفاق، وتخريب ضمائر المسلمين، وضرب الإسلام من الداخل، إنهم يفرغون الإسلام من روحه، هذه الروح التي حولت النصوص إلى واقع عملي، يعيشه الناس في كل شؤونهم، ومن هنا جاء خلود كتاب الله عز وجل، فإذا كان المسلم الحقيقي أكثر الناس التزاماً بما يعتقد فكراً، واعتقاداً، وسلوكاً، فإن الأديب المسلم ينبغي أن يكون أكثر التزاماً بما يعتقد فكراً، واعتقاداً، وسلوكا."[٩١]

وعلى الرغم من أن ذلك صحيح في جوهره في المجال التربوي، إلا أنه يخرج بالعملية النقدية عن مجالها تماماً، فليس من شأن الناقد أن يطابق بين التجربة الأدبية، والسلوك العملي للأديب في حياته الواقعية، ولا هو، إن أراد ذلك، قادر عليه، ثم لماذا تسوء نية الناقد المسلم بمن تنضبط تجاربهم الأدبية بمقتضيات المنهجية الإسلامية، فيفترض مخالفة ذلك لواقعهم؟، ثم إن ذلك يقود إلى أخطاء فادحة في الحكم النقدي؛ إذ إننا حينما نجعل السلوك العملي للأديب هو مقياس التزامه في صياغة التجربة الأدبية، فماذا حينما يتوافق سلوكه العملي مع الإسلامية، ثم ينصرف تعبيره عن ذلك، هل نعد هذا التعبير إسلامياً؟، ثم ماذا حينما يجيء نتاجه الأدبي وفق متطلبات المذهبية الإسلامية، ثم تقع بعض الانحرافات في حياته الواقعية، فهل نستريح إلى إبعاد هذا النتاج الأدبي عن دائرة الإسلامية؟ وما هو المسوّغ؟ ثم إننا بذلك نكون قد ألغينا الأصل في انطلاقة التجربة الأدبية، وهو المذهبية الإسلامية، ولذا فإن الركون إلى الواقع في قياس أبعاد إسلامية التجربة الأدبية يقود ضمناً إلى إلغاء المعيار الأصلي، وهو المرجعية الإسلامية، أما حينما تكون المرجعية الإسلامية هي المعيار فإن ذلك لا يلغى الواقع، شريطة أن يتمثل في النص؛ لأن الأديب مطالب بالصدق، ومن ثم يعبر بطريقة أدبية وفنية عن الواقع، دون أن يكون الواقع أساساً للمعايرة النقدية؛ لأن الصياغة الأدبية سوف تتخذ من هذا الواقع، واقعاً فنياً له منطقه الخاص، بسبب من خصوصية الوسائل والأدوات التي يتم بها التعبير عن الواقع، ومن ثم فهو يغاير الواقع دون أن يخرج عن مقتضيات الصدق، بمفهومه الشامل، الذي يشمل الواقع والفن في آن واحد.

---

[٩١] المرجع السابق، ص٣٩.

وعلى هذا فإن بريغش يتحدث عن الالتزام بثلاثة معان: التعبير عن قضايا المسلمين، والتحدث ضمن المفاهيم الإسلامية، والانسجام مع التصور الإسلامي، والأخير منها هو المفهوم المعتمد للالتزام عند سابقيه؛ أي الانسجام مع متطلبات المذهبية الإسلامية، إلا أن بريغش يقيدها جميعاً (المفاهيم الثلاثة) بالالتزام السلوكي، فكأنه بذلك يلغي تحكيم مقتضيات المذهبية الإسلامية لصالح تحكيم السلوك.[٩٢] ثم إنَّ ذلك يقود إلى تبعيض التجربة الأدبية التي تتوحد بانسجامها مع المذهبية الإسلامية، وعلى أساس من الفهم التبعيضي يقول بريغش: "فالأدب الإسلامي التزام بالإسلام، والتزام بالكلمة، والتزام بالعقيدة، والتزام بالسلوك؟."[٩٣] ومع أن ذلك كله متحقق بمقتضى الالتزام بالمذهبية الإسلامية، إلا أن هذا التشعيب يقود إلى تمزيق التجربة، ويجعل من السلوك الواقعي خارج النص أساساً في قياس المستوى الالتزامي، بينما الأساس الوحيد لالتزام التجربة هو التوافق مع متطلبات المذهبية الإسلامية، ومن ثم يتحقق الالتزام في سائر مفردات التجربة: الفكر، والوجدان، والتعبير، والتصوير، وكل ما من شأنه أن يكون عنصراً في بنية التجربة الأدبية التي تختلف دون شك عن التجربة الواقعية، لا من حيث ارتباطها بالمذهبية الإسلامية، ولكن من حيث طبيعتها، ولهذا فهي خارج إطار عمل الناقد، ثم إننا لا نعرف مقصود الناقد بالتزام الكلمة، إلا إذا كان يقصد القيمة الجمالية للكلمة، وذلك بالطبع كامن في الحدّ الأدبي، وما لم تكن التجربة متحققة بالشرط الجمالي فهي خارج إطار الأدب، ولذا فلا يصح الحديث عن العنصر الجمالي بوصفه شعبة من شعب الالتزام، فهو كامن في طبيعة التجربة الأدبية، والحديث عنه إنما يكون في هذا الإطار.

وعلى نحو ما فعل بريغش، يحاول عدنان النحوي[٩٤] أن يربط الالتزام الأدبي في دائرة الإسلامية بالالتزام السلوكي،[٩٥] فيقيد الأول بالثاني، وهو خلط بين مجالين

[٩٢] هل يمكن أن نتخذ من الانحرافات السلوكية عند أحمد شوقي إن صدق حافظ إبراهيم فيما يرويه عنه، أساساً لهدم الجانب الإسلامي في شعر شوقي؟.

[٩٣] بريغش، محمد حسن. **في الأدب الإسلامي المعاصر**، مرجع سابق، ص٤.

[٩٤] أديب إسلامي بارز، من مؤلفاته الأدبية: الأدب الإسلامي إنسانيته وعالميته، تقويم الحداثة وموقف الأدب الإسلامي منها، الأرض المباركة (ديوان شعر)، وموكب النور (ديوان شعر)، وغيرها الكثير.

مختلفين بطبيعتهما، وإن اتفقا في غايتهما، فالالتزام الأخلاقي، وإن كان مطلوباً من الأديب المسلم، وواجباً، فليس من شأن الناقد كشف مداه، وهو حينما يقيس إيجابية القيم الأخلاقية في بنية التجربة الأدبية، فإنما يقيسها بالمذهبية الإسلامية، ومدى اتفاقها معها، أو اختلافها عنها، ولا يقيسها بالواقع السلوكي للأديب؛ لأن مقتضى ذلك أن يجعل من واقع الفرد مرجعية، وهو خطأ لا يحتاج إلى بيان.

خاتمة:

من الملحوظ من خلال هذا العرض لبعض مجالات الاستخدام لمصطلح الالتزام، وشرح محتواه في دائرة الإسلامية، نرى أنَّ النقاد الإسلاميين جميعاً قد أكدوا أنَّ الالتزام فطرةٌ إنسانية ملازمة للإنسان في أحواله كافَّة، وإن اختلفت الأشكال، والمفاهيم، وعلى هذا فإنَّ المصطلح (ملتزم) ينصرف إلى الأديب، لا إلى الأدب، ولا يمكن للأديب المسلم أن يخرج من إطار هذا التعميم. إلا أنَّ للمصطلح عنده مفهومه المتميز، وأبعاده الخاصة، ومن ثم فإنَّ إقامة سياج حادٍّ بينه، وبين المصطلح بحجة أنَّه مصطلح مستعار، هو خروج حاد على منطق الواقع، ومصادمة لحقائقه المقررة.

وكذلك شدد النقاد الإسلاميون على أنَّ الالتزام بمفهومه الإسلامي نابع من ذات الأديب ومعتقداته الخاصة، وليس مفروضاً عليه من خارج الذات، ومن ثم فهو لا يحُدُّ من حريته، ولا يقلل من إمكان تحليقه في الفضاء الرحيب للتجربة البشرية على اتساعها في جميع ميادين الحياة، والمجال مفتوح دائماً أمام الذات الأدبية للتعبير عن كل ما يمس الحياة الخاصة، والعامة لهذه الذات، ودائرة الصياغة الأدبية مفتوحة أمام الأديب المسلم للحركة مع التاريخ والإنسان، تغطية لأبعاد وجوده على الأرض. لذا فإنَّ مصطلح الالتزام ينطوي على قدر هائل من التشكل، وفق مبدأ الثبات، والحركة في آن واحد، أي الحركة في إطار ثابت؛ لأنه التزام تجاه المبادئ الإسلامية الثابتة في تصور

[٩٥] النحوي، عدنان على رضا. **الأدب الإسلامي إنسانيته وعالميته**، السعودية: دار النحوي، ط١، ١٤٠٧هـ-١٩٨٧م، ص١٣٩.

الإنسان، والكون، والحياة، لكنه لا يمنع من ارتياد آفاق الحياة في جميع جوانبها على أن يتم ذلك في ضوء تلك المبادئ الثابتة.

والالتزام بهذا المعنى يمثل توافقاً مع الفطرة من خلال موافقة النظرة الإسلامية للمطالب الفطرية الكامنة في صميم البنية الإنسانية وأعماقها، تلك التي فُطِرت على التجاوب مع تلك المبادئ الإسلامية، ومتطلباتها في ممارسة النشاط البشرى في جميع مجالات الحياة، الأمر الذي يعود عملياً على التجربة الأدبية بالتماسك، وعدم الازدواج، والتناقض. فضلاً عن ذلك، فإن في النفس البشرية ميل فطرى نزّاع إلى الالتزام، والأديب المسلم حين يذعن لمطالب المبادئ الثابتة تجاه الحياة، فإنه يلبى هواتف هذا النزوع الفطري، ومن ثم يستشعر الحرية والانطلاق دون أدنى حيف على قدراته الفنية، وإمكاناته، ومواهبه الخاصة في التشكيل، والإبداع.

وعلى الرغم من التأثيرات السلبية للمصطلح، تلك التي أشرنا إليها، التي ظهرت من خلال عرض مجالات استخدام المصطلح، فإنَّ له دوره الضروري في المعيار النقدي لمعرفة أبعاد الاستجابة في بناء التجربة الأدبية، على المستوى الفكري والجمالي، للأسس المذهبية المحركة للتجربة، أي الأسس الإسلامية؛ إذ إنَّ لهذه الاستجابة ، فيما ثبت، آفاقاً غير محدودة، فضلاً عن أنها متفاوتة بين الأدباء، بقدر تفاوتهم في الارتباط بالمذهبية الإسلامية، واعتمادها منهجاً، والوعي بمتطلبات هذا المنهج على مستوى التفكير، والتعبير، والوجدان، ومن ثم فإن المصطلح ضرورة للتأشير النقدي على هذه الأبعاد، وكشفها أمام وعي المتلقي، وإثارة الانتباه إلى ما يمكن أن يكون تجاوزاً لمتطلبات المذهبية الإسلامية المحركة للتجربة، والموجهة لها، وعلى هذا فإنَّ للمصطلح أبعاداً عملية وغائية. ومن ثم لا يمكن الاستغناء عن مصطلح الالتزام، مع ضرورة الأخذ بما يذهب إليه الشيخ أبو الحسن الندوي[٩٦] من أنَّ هذا المصطلح لا ينبغي أن يؤخذ بجميع شروطه ومعانيه،[٩٧] التي لا تخلو من تأثيرات، غير محمودة، بمفهومه الغربي، بل إننا

---

[٩٦] كان رئيساً لرابطة الأدب الإسلامي العالمية، ومقرها الأساسي لكنهو- الهند، وله باع واسع في خدمة الدعوة الإسلامية، والأدب العربي، من مؤلفاته الأدبية: نظرات في الأدب، من روائع إقبال. توفي عام ١٤٢٠هـ.

[٩٧] الندوي، أبو الحسن. **مجلة الأدب الإسلامي**، عدد٢، ص٢٨ وما بعدها. (حوار معه).

نوجب تفريغ المصطلح من هذا المضمون (الإيديولوجي) الذي تلبَّس به خارج دائرة الإسلامية، مع تعبئته في الوقت نفسه بالمضمون الإسلامي المتمثل في كونه منهجاً يحكم حركة التجربة في تمخضها، ويجعلها تستجيب في بنائها لأسس المذهبية الإسلامية، ثم تأكيد ذلك في الوعي النقدي بعد عزله عن التأثيرات المشار إليها، وبذلك تتمثل ضرورته التي لا يقدح فيها كون المصطلح وافداً؛ إذ إن ذلك مما تقتضيه عمومية الخصائص الفطرية المشتركة بين بني البشر أجمعين. لكن توجيه هذه الخصائص، وتكييفها، يتم بكيفيات متباينة بتباين المعتقدات، والمكونات العقلية، ومن هنا فليس ثمة ما يمنع من تكييف هذه الخاصية الفطرية وفق متطلبات المذهبية الإسلامية، بل إنها ضرورة حتمية، ومن خلف ذلك يتمخض المضمون الإسلامي الخاص للمصطلح على نحو ما مر، وبخاصة أن الدلالة اللغوية للمصطلح لا ترفض المضمون الإسلامي بل تؤازره، وتمنحه تميزه وخصوصيته.

إضافة إلى الضرورات العملية لمصطلح الالتزام في ميدان النقد-تلك التي شدد النقاد على إبرازها في دائرة التقييم النقدي، وبها يتم تأطير الأدباء الذين استطاعوا ضبط تجربتهم، وإخضاعها كاملاً لمتطلبات المذهبية الإسلامية في الصياغة الأدبية، ثم كشف أبعاد الاستجابة الأدبية، وكيفياتها، وغاياتها، للمذهبية الإسلامية- فإنَّه يتجلى على صفحة التجربة وبنيتها حين يهبها الانضباط، ويصونها من الازدواج، والتمزق.

الأدبُ الإسلامي وفاعليةُ سلطة المركز
بين دلالتي التوصيف والتوظيف

فارس عبد الله بدر الرحاوي[*]

مدخل:

الأدبُ الإسلامي هو أحد تلك الخطابات، التي تمتلك فاعليتَها، وقدرتَها في الحضور، من خلال سلطة تسعى إلى تأسيس المفاهيم المعرفية التي تقوم على إدراك الواقع الحضاري للأمة الإسلامية، والعمل على ربط معطيات هذا الواقع بما كان عليه من بناء معرفي رصين، تمثل في تراث الأمة الإيجابي، والتطلع لبناء واقع أمثل في ظل ظروف الفوضى الحضارية التي يعيشها العالم.

ومن هذا المفهوم يمكن القول: إنَّ الأدب الإسلامي الحي، الصادق، الملتزم بالإسلام دينا للدنيا والآخرة، والمعبّر عن العقيدة بشموليتها الإنسانية والكونية، وتكاملها الروحي، هو الأدب الذي يحقق كيانه الأسمى، ويوحد العلاقة غير المفتعلة بينه وبين الإنسان، وبينه وبين الوجود، والذي "لن يكون إلا صورة من صور الإسلام وهو يخلص الإنسان من جاهليته، وكما فعل في المجتمعات الجاهلية حين استصفى منها كل فضائلها، وصاغها مع نظامه المتكامل؛ لأنها تتوافق مع فطرة الإنسان وناموس الكون، كذلك ينبغي أن يفعل الأدب الإسلامي المعاصر مع الأدب السائد اليوم في العالم الإسلامي، والآداب الأخرى في العالم."[١] فيتفاعل معها من خلال المنهج الإسلامي الذي يمعن في استقراء الحقيقة، والخروج من الأوهام، لا من خلال لحظة الإعجاب الزائلة أو العابرة بهذه الآداب.

---

[*] دكتوراه في الأدب العربي الحديث من جامعة الموصل، مدرس في معهد إعداد المعلمين/ نينوى- العراق.

[١] بريغش، محمد حسن. **في الأدب الإسلامي المعاصر (دراسة وتطبيق)**، بيروت: مؤسسة الرسالة، ١٩٩٨م، ص٩٩.

وهذا يفرض على الأديب الإسلامي أموراً عديدة، أهمها: النظر إلى موضوعات الأدب الإسلامي نظرة حية جديدة، وخلاّقة، بعيداً عن المتداول التقليدي في الوعظ والإرشاد، فضلاً عن التفاعل مع مجمل قضايا الإنسان العصرية، وهمومه ومشاكله التي تشغله، وبروح وثّابة، تجعل الإبداع خلقاً يتناسب والعمرَ الزمني للإسلام ديناً وفكراً وثقافة؛ إذ إنَّ الدين الذي استطاع أن يتغلب على العقيدة الجاهلية الأولى دينياً واجتماعياً، وأن يسمح بعد عصور قريبة من بدايته باختراق الذائقة الثقافية واللغوية العربية، بفعل التثاقف مع المجتمعات الأخرى، دون أن يتهمها بالخروج عن الدين وثوابته، أو رميها بالكفر والإلحاد، لقادر بعد خمسة عشر قرنا، أن يغيّر في عالم مادي ما لم تستطع المادية الوضعية أن تغيّره.

أمَّا الأمر الآخر الذي ينبغي الانتباه إليه، فهو الإعجاب المفرط للأدباء والنقاد بما ترفده إلينا الحضارة الغربية المعاصرة، مما يحفّز الأدباء المسلمين على مواجهة المناهج والنظريات الغربية التي اجتاحت العالم الإسلامي، والتي سعت بدورها إلى تشتيت العقل المسلم، وتفتيته أحياناً، أو تغييبه بدواعي الاتصال بالحضارة العالمية المعاصرة، في ظل هيمنة مظاهر العولمة والاتصالات وصراعات القوى الاستعمارية، وفي ظل الإعجاب بكل ما أنتجه الغرب.

بيد أنَّ هذه المواجهة الفكرية والثقافية لا تعني، بأيٍّ شكل من الأشكال، إعلان حالة التقاطع مع هذه المناهج، وعدّها عنصراً هداماً قبل أن يبدأ العقل الإسلامي بدراستها، وتدبُّرها، وقبل أن يرفضها، أو يوافق عليها، فهي نتاج التفاعل الفكري الإنساني، وتجاربه التي تحتمل الخطأ والصواب؛ لذا، لا بدَّ أن يكون فيها ما يفيد العقل الإسلامي، ولو كان الأمر بحدوده الدنيا.

ولعلَّ هذا ما دعا بعض الأدباء والمفكرين الإسلاميين إلى القول بالانفتاح، وعدم التقوقع على أنفسنا، والجمود في مكاننا؛ لأنَّنا مهما ابتعدنا عن الآخر، فإنَّ الآخر يعيش في حياتنا، ولا يمكن أن يفارقنا، ومثلما يكون للآخر اتجاهات يرسلها إلينا، فلنا أيضاً اتجاهاتُنا التي نرسلها إليه، وكما أنّ لنا خيارات حق الرفض والقبول لاتجاهاته،

كذلك الأمر بالنسبة له. ومن هذا المبدأ رأى الشاعر الإسلامي حكمت صالح، أنَّنا بقدر ما نحتاج إلى تراثنا القديم بوصفه مصدر إلهامنا، ومعين لغتنا وأدبنا، نحن بحاجة إلى ما هو جديد؛ إذ إنَّ إمكانية الانفتاح على العالم ومعرفة تجاربه الحياتية، هو السبيل الوحيد الذي يكفل لاتجاهاتنا الجديدة التعبير عن تجاربنا الحياتية المعاصرة.[٢]

وهذا الحراك الفكري عند النقاد أدّى إلى جدل يتمحور حول وجود الأدب الإسلامي من عدم وجوده، وينطلق هذا الجدل من مفاهيم العناصر والأنساق والأشكال والمضامين، التي يشترك فيها هذا الأدب مع كل أنواع وأنماطه الأدب بصورة عامة، فيبني تصوره من خلال الإزالة، أو الإزاحة المشتركة للعناصر التي تكوّن هذا الأدب، وتشكّله، مما يُظِهر في النتيجة هذا الأدب فقيراً، لا وجود له، وأنَّ تسمية هذا الأدب بـ(الإسلامي)، هي تسمية عارضة، لا وجود لها، إذا ما قورن هذا الأدب بما قدمه البعض من الأدباء غير المسلمين أمثال (جوته وطاغور)، وبما يتوافق مع الرؤى الإسلامية من حيث المضمون. بل ذهب آخرون، إلى أنّ كثيراً من النتاجات الإبداعية لا تدخل في دائرة الأدب الإسلامي؛ لأنَّها تنطلق من معايير ونماذج تقليدية. وهذا ما يجعل الأدب الإسلامي محصوراً في عصوره الأولى.

ولحل هذه الإشكالية، من حيث التسمية والوجود، وبغية تثبيت رؤية حقيقية في وجود أدب إسلامي، توزع البحث على ثلاثة محاور يعدّها الباحث أسساً قائمة، لا يمكن التغافل عنها، وهي: محور فاعلية سلطة المركز، ومحور دلالة التوصيف، ومحور دلالة التوظيف.

أولاً: فاعلية سلطة المركز

١. النص وفاعلية الانتماء:

النص، أيَّاً كان نوعه، إنَّما هو جسد حقيقي ينتمي إلى ذاته، ولا يمكن أن ينتمي إلى غيره، بقدرة سلطة خَلْقه، وتكوينه، ولكنه يجانسه في التحرر عندما يكون التحرر

[٢] ينظر: صالح، حكمت. **نحو آفاق شعر إسلامي معاصر**، بيروت: مؤسسة الرسالة، ط١، ١٩٧٩م، ص٩.

انفتاحاً، وإثارة، فيخرج من ذاته خروجا قصدياً باتجاه العالم، باحثاً عن المرافئ التي يرومها، فيمارس فعله في محيطه، ومن خلال السُّلطة التي أسهمت في تكوينه الذاتي.

لذا، ومن مفهوم هذا الانتماء، يمكن القول: إنَّ فاعلية السلطة وقوتها التي تخلق هذا النص هي التي تحدد ماهيته وعنوان هويته. فعندما يدافع الأدباء الإسلاميون بأدبهم عن الإسلام، أو عندما يتناولون مضموناً من المضامين الإسلامية، فهم يدافعون عن انتمائهم الذاتي المتحقق في أعماق النفس والذات المؤمنة بهذا الانتماء، وهو في حقيقته انتماء عقدي، روحي وفكري، يعبّر عن صدق الإيمان وأحاسيس الذات المسلمة.

ومن هنا، فإنَّ سلطة المركز، من وجهة نظر الباحث، هي سلطة توجد في كل أنواع الأدب، أياً كان نوعه، تفعل فعلها في ذات تكوينه، بغض النظر عن (المتخيل الإبداعي)، الذي تصنعه المخيلة، وهو الفعل الناجز من صنع مخيلة الأديب واستخداماته لأدواته، والذي يمكن أن يكون سلطة أخرى، باستطاعتها أن تفعل فعلها في سلطة المركز.

لذا، فإنَّنا نرى أنَّ سلطة المركز هي سلطة موضوع وليست سلطة مخيلة، بوصف المخيلة من الممكنات الذاتية للأديب المبدع؛ وبذلك، فسلطة المركز لا يمكن عدّها سلطة متخيل. ومن هذا المفهوم، فإنَّ أي أدب لا بدّ له أن ينتمي إلى سلطة تحدد موضوعه، وهويته، ولعل هذا الانتماء إلى سلطة المركز كان سبباً حقيقياً في ظهور أدب متنوع لا يمكن حصره من حيث موضوعاته ومضامينه، لا من حيث الفعل الإبداعي المتجسد بفعل المتخيلة.

إنَّ سلطات المركز متعددة بتعدد المضامين، لا بتعدد الأشكال والقوالب والأنماط، ولكن هذا لا يمنع من تفاعل السلطتين؛ المضمون والشكل تفاعلاً تاماً في متخيل إبداعي يثبت قدرة المبدع، شاعراً كان أم ناثراً، في تجسيد موضوعه في شكل يميزه عن إبداع آخر وفي المضمون ذاته. لذا، فإنَّ سلطة المركز ليست سلطة مُقيِّدة ومُحدِّدة يمكن أن تعسّر في قدرات الأديب المبدع، وفِعْل مخيلته، أو يمكن أن تخرجه من دائرة

الأدب، فهو أدب بشكله ومضمونه، وبكل اعتباراته الفنية. وإذا كان هناك خلل في أية قصيدة أو قصة أو مقالة مهما كان مضمونها، فإنَّ ذلك يرجع إلى قدرات الأديب وإمكانياته الذاتية في إخراج موضوعه؛ لأنَّ الأدب قد أصبح علماً له قوانينه، إلى جانب الفطرة التي لا تصنع أدباً إبداعياً متميزاً وحدها، فالأدب الناضج، المتميز، هو صناعة فنية لمضمون خام.

إنَّ سلطة المركز في الأدب الإسلامي هي سلطة وجود العقيدة الإسلامية في هذا النوع من الأدب، مثلما هو الحال في وجود سلطة أدب السياسة أو الهجاء أو الجنس أو الإلحاد، أو الغزل، إلخ.

وهكذا، هو الأدب الإسلامي، حين يبحث في مرافئ الآخر، يكون نصاً وخطاباً متحرراً ومنفتحاً على العالم والوجود، ولكنَّه في الوقت ذاته، يبقى جسداً ينتمي إلى ذاته، لا إلى غيره، ولا يقبل أي انتماء آخر، ومن هذا المنطلق نجد نصوصاً إسلامية تمثل بحق هذا الانتماء العقدي للعقيدة الإسلامية، وهو انتماء لسلطة، وما هذه النصوص إلا ثمرة فعالية هذه السلطة التي أوجدتها، وهي بتعبير أدق، أنموذج حقيقي يعبر عن هوية المنتمي لهذه السلطة، والمؤمن بها إيماناً حقيقياً.

ولعلنا نتلمس صدق هذا الانتماء من خلال نصوص بعض الشعراء الإسلاميين من أمثال: محمد إقبال عروي، ويوسف القرضاوي، ونجيب كيلاني، وحكمت صالح، ومحمد علي إلياس العدواني، وصلاح الدين عزيز، وإبراهيم النعمة، وذو النون يونس مصطفى، ومحمود مفلح، ومحمد منلا غزيل، ومحمد بنعمارة، وغيرهم كثير.

فمما يقوله الشاعر حكمت صالح في قصيدته (السهو عن الذات في محاريب الصلاة):[٣]

إنَّها رُوحِي..
بِمِحرابِكَ حَلَّتْ

[٣] صالح، حكمت. **الإبحار في ماء الوضوء (ديوان شعر)**، الموصل، العراق: منشورات البراق الثقافية، ط٤، ٢٠٠٧م، ص١٧.

رُبَّما يَعْكفُ قَلبي

للصَلاةْ

جَذَبَتْني قِبْلَةٌ

أَسْهُو بهَا عَنْ كُلِّ مَا حَوْلِي

وَيَسْهُو الاِنْتِبَاهْ

وَحُشَاشَاتِي انْتَضَتْني أَرَقاً

يَحْجُبُ طَرْفِي

بجَلاَلٍ لَنْ أَرَاهْ

وَانْبِهَارِي..

صَارَ جُزْءاً مِنْ جَمَالِّيَّاتِ كَوْنٍ

ضَاقَ عَنْهُ مُحْتَوَاهْ

أما الشاعر الإسلامي محمود مفلح، وهو من فلسطين، فإنَّنا نلمح إصراره وثباته على العقيدة الإسلامية في قوله:[٤]

مِن مهبطِ الوَحْي كانَ النورُ يَغمرُنا ... وَمِنْهُ سَوفَ يَظَلُّ النــورُ للأبــدِ

أما الشاعر الإسلامي صلاح الدين عزيز وهو من العراق، فقد كانت قصيدته بعنوان (خمسون عاما) تقريضاً جميلاً لقصيدة كعب بن زهير، فيقول:[٥]

بانَتْ سُعادُ فَقَلْبي اليومَ مَعْلُــول ... لم يَشفِهِ بَعدَها بَرَدَى ولا النيــلُ

كانتْ سُعادُ تُســلِّيني هِــدَايَتُها ... في وَحْشَةِ الدهْرِ تَحشُوهُ الأبَاطِيلُ

وإنَّ بُردَتَهــا نُــورٌ وَمَرحَمَــةٌ ... رُوحُ الرسُولِ عَليها اليومَ قِنــديلُ

---

[٤] مفلح، محمود. **الراية (ديوان شعر)**، الأردن: دار عمار، ط١، ١٩٨٣م.

[٥] ملتقى البردة للأدب الإسلامي، (الملتقى الأول، الموصل ١٤٢٢هـ/٢٠٠١م)، ص٦٣.

إنَّ عمق الأصالة التي يمتاز بها الشاعر الإسلامي تبدو من خلال تمسكه بالعقيدة الإسلامية، وتفاعله مع كل حدث له مساس بهذه العقيدة، والشاعر الملتزم بهذه العقيدة يدافع عنها حق الدفاع ويبقى صامداً أمام الحدث. ولعلّنا نجد في الشاعر الإسلامي ذي النون مصطفى يونس نموذجاً حياً ونقيا وهو يقف بكل جرأة وشجاعة أمام الحملات التشويهية التي يشنها الأعداء ضد الإسلام، نراه مدافعاً عقائدياً، لا توجهه سلطة سوى سلطة العقيدة التي آمن بها، وهي سلطة عليا بكل ما تحمله في ظواهرها وكوامنها، وهي السلطة العليا للأدب الإسلامي.

لقد تفاعل ذو النون مصطفى مع أهم وأكبر حدث معاصر واجهه المسلمون، عندما صورت يهودية حاقدة رسول الله صلى الله عليه وسلم بصورة قبيحة وذيّلتها بشتائم؛ إذ كتب قصيدة بعنوان (سيدي يا محمد) يستنكر فيها هذا الفعل القبيح كما يستنكر الصمت العربي فيقول:[٦]

جَسَدُكَ الممتدُّ بَينَ المحيطينِ

غَائبٌ أمْ مُسجَّى

سَيِّدي – يا مُحمَّدُ – أيُّها الوَطنُ الشجِيّ

أيَّتُها الذكرَى الدَامعَة

***		***		***

أيُّها السيفُ كَيفَ أصبَحْتَ سَيفاً		خَشَبياً في مَتْحَفٍ عَرَبِيٍّ؟

أيُّها الوَحيُ كَيفَ أصبَحْتَ غاراً		لَيسَ فيهِ غيرُ التُرابِ السفِيِّ؟

أيُّها الأنملُ الذي جَعَلَ الأرضَ		سماءً بِنُورِهِ النبوِيِّ

كَيفَ تَرضَى يا تَاجَ عِزِّ البَرَايا		أنْ تَرَى صُورَةً لِهُزْءِ بَغِيٍّ؟

لَيسَ بدعاً أنْ ناشَ سُوءُ يَهُودٍ		رَمْزَكَ المُصطَفَى بحِقدِ غَوِيٍّ

---

[٦] مصطفى، ذو النون يونس. **جسر على وادي الرماد (ديوان شعر)**، عمان: دار المأمون، ط١، ٢٠٠٩م، ص٢٠٥.

جَعَلُوا دِيــنَهُم عِــدَاءَ عِبَــادِ اللهِ والطَّبْــعُ حَــرْبُ كُــلِّ نَــبِيِّ
إنَّهُ الوترُ يَستَقِي مِنْ ذُرَى التاريخِ سَــمَّاً، مِــنْ أمْسِــهِ الخَيْبَــرِيِّ

إنَّ هذا الثبات والتمسك بالعقيدة الإسلامية بوصفها مركز سلطة هذا النوع من الأدب، جعله أدباً ملتزماً، "يتحرك الإسلام في توجيهاته الأساسية والتفصيلية... إنَّه يبدأ من الذات باتجاه الموضوع، ومن الفرد باتجاه الجماعة، ومن الآنيِّ باتجاه المستديم، ومن البيئة باتجاه العالَم، ومن المحدود باتجاه المطلق، كما أنَّه يتحرك بصيغة الانـدياح الذي تنفذه الموجة، وهي تندفع دائرياً، متسعة شيئاً فشيئاً، باتجاه حالة أكثر شمولية وامتداداً."[٧]

إنّ سلطة الخطاب في الأدب الإسلامي هي الإسلام؛ روحاً وجسداً، مركزاً متعالياً، وموجهاً عقدياً للنص؛ لذا، فإنَّ أيَّ نصٍّ إبداعي إسلامي، شعراً كان أم نثراً، إنما هو مظهر لرؤى الأديب المسلم، عندما تنطلق هذه الرؤية من حقيقة بُعدٍ فكري، وتصوريٍّ يرى الإسلام ديناً شمولياً فيما يخص الإنسان والوجود وكل شيء في الحياة، انطلاقا من قوله تعالى: ﴿ٱلۡيَوۡمَ يَئِسَ ٱلَّذِينَ كَفَرُواْ مِن دِينِكُمۡ فَلَا تَخۡشَوۡهُمۡ وَٱخۡشَوۡنِۚ ٱلۡيَوۡمَ أَكۡمَلۡتُ لَكُمۡ دِينَكُمۡ وَأَتۡمَمۡتُ عَلَيۡكُمۡ نِعۡمَتِي وَرَضِيتُ لَكُمُ ٱلۡإِسۡلَٰمَ دِينٗا﴾(المائدة: ٣) فيؤسس الإسلام نفسه من خلال الحاجة إليه؛ إذ إنَّ الإنسان، ومنذ نشوئه، ووعيه بعلاقاته وبالحياة والموت، والكون والوجود، كان "في حاجة إلى عقيدة تعمر قلبه، عقيدة تفسر له الحياة وتربط بينه وبينها، وتشغله بما هو أبعد من شخصه وأكبر من ذاته على نحو من الأنحاء."[٨]

٢. النص وفاعلية سلطة المركز:

إذن، الإسلام عندما أصبح عقيدةً وجدانية وفكرية لدى الأديب المسلم، هو فاعلية سلطة في الأدب الإسلامي، بوصفه خطاباً. وتكمن فاعليته في واقع نصين؛

---

[٧] خليل، عماد الدين. **رؤية إسلامية في قضايا معاصرة**، كتاب الأمة (سلسلة دورية تصدر عن وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية- قطر، عدد٤٥، ١٤١٦هـ/١٩٩٥م، ص٥٥.

[٨] قطب، سيد. **نحو مجتمع إسلامي**، بيروت: دار الشروق، ط٤، ١٩٧٩م، ص٢٢.

الأول إلهي، والثاني إنساني، كما تنبثق في واقعها من سلطتي نصين مزدوجتين في الحالة، من حيث الوجود السابق واللاحق، ومن حيث التفاعل الحقيقي بين النصين، ولكنها، في الوقت ذاته، ليست من سلطة وحدة نصين؛ لأنَّ النصين يفترقان من حيث الانبثاق والسياق والموجِّه. وهذا ما يجعل النص الأدبي الإسلامي يتماهى أمام النصوص الأخرى بقيمته المعنوية.

إنَّ حقيقة سلطة النَّص الأول هي سلطة المركز (الإسلام) بالإيحاء، والمتمثلة في (الله سبحانه وتعالى، والسنة النبوية الشريفة)، وما انبثق عنهما، والمتمثل في أساسيات التوحيد والتشريع، وكما ورد في النص القرآني الكريم، الذي نزل بوساطة الوحي؛ لغة وسياقاً، لا يقبلان التحريف والتغيير أو التقديم والتأخير، كما لا يقبل هذا النص وصفه بالقِدَم أو الحداثة أو الزوال وإحلال نص مكانه، لقدرة و(عِزّة) المُنزِّل والمُنزَّل، بقوله عزّ وجل: ﴿إِنَّا نَحْنُ نَزَّلْنَا ٱلذِّكْرَ وَإِنَّا لَهُۥ لَحَٰفِظُونَ﴾ (الحجر: ٩)

يمكننا القول: إنَّ النص القرآني الكريم، ومنذ نزوله، كان يجيب "عن أسئلة الوجود والأخلاق والمصير، وهو يجيب عن ذلك بشكل جمالي فني، ولهذا يمكن وصفه بأنَّه نصٌّ لغوي؛ أي لا بدّ لفهمه من فَهْم لغته أولاً، وهذه اللغة ليست مفردات وتراكيب فحسب، وإنَّما تحمل رؤية معينة للإنسان والحياة، وللكون أصلاً، وغيباً ومآلاً."[٩] وهذه الرؤية لا بدّ أن تكون بكل توصيفاتها العقدية والفنية، النبع الحقيقي لأي نص يشكل في واقعه أدباً إسلامياً أو ينتمي إليه؛ لأن سلطة الرؤيا عند الاسترجاع الذِّكْري، أو المصدري، ترجع إلى سلطة عليا، هي سلطة القرآن، وهي سلطة مركز، ولا بدّ لها أن تكون سلطة متعالية، تنبئ عن قدرتها وفاعليتها وفق التصور الإسلامي، وهي تميز الثابت من المتحول أو المتغير في الحياة الإنسانية. لذا فإن ما جاء في القرآن الكريم يُعدّ حقيقة مُسلّمة.

[٩] أدونيس، **النص القرآني وآفاق الكتابة**، بيروت: دار الآداب، ١٩٩٣م، ص٢٠.

وإذا كانت القاعدة تقول: "لا اجتهاد في موضع النص"، فإنَّ التصور الإسلامي للخطاب القرآني، يقوم على الجهد البشري في تفسير القرآن وفهمه، في ضوء الثوابت المعروفة، كأسباب النـزول، والخطوط العامة للإسلام.[١٠]

لقد كان الإسلام ولا يزال يشكِّل رؤية ذات أبعاد وقوانين إنسانية تتجاوز في كل ما شرعه الإنسان من قوانين وأنظمة وضعية، لذا، فقد كانت هذه الرؤية جادة في فاعليتها، واستطاعت أن تملأ فراغ النفس الإنسانية بكل ما تحتاجه، وتستنفد طاقته في الشعور والعمل، وفي الوجدان والحركة، للتأمل في الحياة والوجود معاً.[١١]

ومن هذا المنطلق، فإن مراجعة نقدية وتحليلية للنتاجات الإبداعية الإسلامية، التي ظهرت لعدد من الأدباء والمفكرين الإسلاميين ومنهم، على سبيل المثال لا الحصر، نجيب الكيلاني في رواياته (قاتل حمزة، ورأس الشيطان، وعذراء جاكارتا)، وعماد الدين خليل في أكثر من عمل إبداعي في مجالات القصة والرواية والمسرح، ومنها (رواية الإعصار والمئذنة، ومسرحية شيء عن الموت)، وحكمت صالح في مجال الشعر،[١٢] ومحمود شيت خطاب الذي بقيت مجموعتاه (عدالة السماء وتدابير القدر) بعيدتين عن النقد الحقيقي، كلها، تبرهن حقيقة تلك الرؤية الإسلامية للإنسانية وللكون والحياة والوجود؛ ماضياً وحاضراً ومستقبلاً.

٣. النص وشمولية المضمون:

إنَّ ما تقدم يثبت بأنَّ الأديب الإسلامي المبدع، على مر العصور، ينطلق من فلسفة مؤسسة من وحي المركز الذي آمن به، وجعله مساراً حياً لإبداعاته، وبأن النتاجات الإبداعية الإسلامية ترتكز على الثابت العقدي الموجِّه للمضمون؛ لأن المعاني

---

[١٠] المناصرة، عباس. **مقدمة في نظرية الشعر الإسلامي**، عمان: دار البشير- بيروت: مؤسسة الرسالة، ط١، ١٩٩٧م، ص٤٠.

[١١] قطب، سيد. **في التاريخ فكرة ومنهاج**، بيروت: دار الشروق، ص١٤.

[١٢] عروي، محمد إقبال. **جمالية الأدب الإسلامي**، الدار البيضاء: المكتبة السلفية، ط١، ١٩٨٦م، ص٤٤-٥٠، وص٧٢، (كما عالج في قراءتين منفصلتين قصيدة (النبي وعصر التكنولوجيا) لحكمت صالح، ورواية (الإعصار والمئذنة) لعماد الدين خليل.

المقصودة في الأدب الإسلامي مؤسسة على محددات العقيدة الإسلامية، غير خارجة عنها؛ وهذا يعني أن العقيدة هي الحقيقة الأكيدة التي لا يختلط فيها الشك باليقين.

ولنا أن نتلمس هذا الثابت العقدي في نموذج من أدبنا الإسلامي القديم، وفي مقولة للنِّفري وهو من المتصوفة المسلمين؛ إذ يقول: "أنت الله مالك كل شيء، وأنا عبدك لا أملك من دونك شيئاً، أنا بك، ولا أملك إلا ما ملكتني، ولا يملك مني ما مُنعتُ منه، والكلماتُ الحاملةُ لا حولَ ولا قوةَ إلا بالله، وشكر كل نعمة الحمد لله."[١٣]

إنَّ هذا الثابت العقدي في أدب النفري وغيره من المتصوفة أمثال محي الدين بن عربي والحلاج وغيرهما، ما هو إلا من قبيل استمرارية امتلاك هاجس السؤال، والسؤال هو سؤال المعنى، و"ليس إلا فعلاً أعمق للكشف عن الأشكال التي تتمظهر بها البنية المعرفية التي يعيش في إطارها الإنسان؛ إذ يسيطر عليها نوع من التجانس في فهم الأشياء والذات، أو المعنى بمفهومه الشامل."[١٤]

لقد كان الأدبُ الإسلامي، ولا يزال، بكل مضامينه إنسانياً وشمولياً لاعتبارات المصدر (المركز) الذي يستوحي الأديبُ الإسلامي منه عقيدتَه الدينية، وهويته الثقافية الإسلامية، النابعة من تجربته الإنسانية لا على مستوى الفرد ولكن على مستوى الجماعة، بغض النظر عن الجنس والقومية؛ لأن الحقيقة السماوية التي نزل بها القرآن الكريم تؤكد على ذلك، في قوله عزّ وجل: ﴿ وَمِنْ ءَايَـٰتِهِۦ خَلْقُ ٱلسَّمَـٰوَٰتِ وَٱلْأَرْضِ وَٱخْتِلَـٰفُ أَلْسِنَتِكُمْ وَأَلْوَٰنِكُمْ ۚ إِنَّ فِى ذَٰلِكَ لَـَٔايَـٰتٍ لِّلْعَـٰلِمِينَ ﴾ (الروم: ٢٢)

ومن التجارب النموذجية الحية والجديدة في أدبنا المعاصر تجربة الشاعر الإسلامي حكمت صالح في قصيدته الطويلة (بلال)، ذلك العبد الذي وقف بوجه العبودية،

---

[١٣] النفري، محمد بن عبد الجبار بن محمود. **كتاب المواقف والمخاطبات**، تحقيق: آرثر أربري، تقديم: عبد القادر محمود، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٥م، ص٢٢٢.

[١٤] بلّعلى، أمنة. **الحركية التواصلية في الخطاب الصوفي**، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠١م، ص١٢٦.

رافضاً لها، بكل قوة وإيمان، باحثا عن حريته وكرامته وإنسانيته المحطمة في ظل استغلال القوي للضعيف، والغني للفقير، فيقول الشاعر، وعلى لسان بلال:[١٥]

هَتفَ الصَوتُ بِهِ مِنْ لَجْلَجَاتِ النَفسِ...

يا إنسانُ، هَلا ثارَ بُركانٌ تَمَنّى

ثورةً...

تَنْتَسفُ الأعرافَ في ذا البَلَدِ...

لم تَزَلْ عَبداً... إذا شَاؤوا انتشاءً تَغَنّى

وإذا شَاؤوا...

فلا تملكْ مِنْ شَدْوِكَ لَحْناً...

هَتفَ الصَوتُ لِغيرِ المَرّةِ الأولى

ألا أبحثُ عَن إلهٍ يَقطعُ الأغْلال...

أغلالَ اليَدِ...

وفي مقطع آخر يقول بلال:

أنا زنجيّ

وبمفهومِ اصطلاحِ العَصرِ...

لكني إنسانٌ...

بِروحِي

وفِكرِي

بِضَميرِي... وَبِلَونِي الأبَنُوسِي،

---

[١٥] صالح، حكمت. **نحو آفاق شعر إسلامي معاصر**، مرجع سابق، ص٤٣.

إنَّ فَرضِي رافضٌ رَفضِي...

لأنّي قِيمٌ تَعشَقُ حُرِّيةَ إنسَانيتِي...

ولعلَّ ما ذهب إليه الشاعر محمد بنعمارة، في سبب إنسانية الأدب الإسلامي كان صحيحاً، عندما قال: "أمَّا الشعر الإسلامي من حيث محتواه الموضوعي، فهو إنساني، يخاطب في الإنسان سموه، ويركز على إضاءة جانب القدرات الإيجابية فيه، التي تنسجم مع مهمته فوق الأرض والتي تحقق مبدأ الاستخلاف. ما دام الإنسان مستخلفاً، إنه إضاءات وجدانية، وإشراقات عقلية في نفس الوقت، تستهدف الإنسان كأعظم مشروع يتحقق فيه التصحيح."[16]

ومن هنا يمكن أن نفهم، أن حقيقة التصور الإسلامي للمركز هي حقيقة ثابتة لا يمكن لها أن تغادر العقل المسلم المبدع، لا في سلوكه ولا في أدبه.

ثانياً: دلالة التوصيف

١. سلطة التوصيف:

نعتقد أنَّ مسألة توصيف هذا الأدب بـ(الإسلامي) لا يمكن إزالتها، ولا يمكن التغاضي عنها، وذلك لحقيقة ماهية سلطة التوصيف الذي يقوم عليه هذا الأدب، وملازمتها له، وهي حقيقة قصدية لا يمكن تجاهلها؛ إذ لا يوجد أدب، مهما كان نوعه، واتجاهه، لا يحمل في كل مقوماته الخارجية والداخلية قصدية وجوده، وقصدية التمظهر الذي يظهر فيه، وفضلاً عن ذلك، فإنَّ أيَّ خطاب عندما يُشكّل في وجوده رؤية، وسؤالاً، فإنَّ ما يشكّله لا يقوم من فراغ، ولا يؤسس نفسه على فراغ، وإنما يكون تبعاً لمرجعية قصد وجوده، بغض النظر عن وصفها. ولكن في الوقت ذاته يمكن توصيف ذلك الوجود بقدر ما يتعلق الأمر بموضوعه؛ إذ إنَّ هذا الخطاب يُشكّل في

[16] عروي، محمد إقبال. **جمالية الأدب الإسلامي**، مرجع سابق، ص٧٤. (نقلاً عن): جريدة (المسلمون)عدد٢، فبراير ١٩٨٥م.

وجوده وصيرورته وعياً يحدد هويته، وعمقه الفكري القابل للتفسير والتأويل، وبذلك، فهو بحد ذاته صيرورة وجوده النّصي المختلف عن صيرورة أي نص آخر.

فالشاعر الإسلامي حكمت صالح يقول في قصيدته (النبي وعصر التكنولوجيا) وهي من روائع الأدب الإسلامي:[١٧]

وَ(بِدارِ الندوَةِ) المغروز

في مِحْجَرِ تاريخِ العُصور

قِيلَ: يا مَعشرُ قد أنجبتِ الدُنيا غُلاماً

سَوفَ يبتزُّ الظلاما

بِسيوفٍ مِنْ زجاجِ القَزحِ البَارِق

في أُفُقِ المصِير

يَحمِلُ الأرضَ عَلى رَاحَتِه

يَخرُجُ الناسُ مِن الظلمةِ للنُور

ألا يا قومُ قَد حَانَ النُشُور

إنَّ إمكانية التأمل والتمعن في هذا النص تُظهر، وبوضوح تام، قصيدة الشاعر الإسلامي، فالشاعر حكمت صالح أعطى توصيفَه الإسلامي لقصيدته منذ البداية؛ إذ عنونها بـ(النبي.. والتكنولوجيا)، ومن أوَّل بيت حين قال:

إنَّ في الأرض الحجازيةِ.. في(مكة) أحقاباً توالتْ فيها أحداثٌ جسَام

ففي هذه القصيدة ظهرت تداعيات الذاكرة الإسلامية لدى الشاعر بوضوح من خلال حفظه (آية من سورة الفتح)، وذكره للرموز الإسلامية مثل (خالد بن الوليد، وسعد بن أبي وقاص، وابن أبي سرح)، والأمكنة الإسلامية، وبذلك يكون الشاعر

[١٧] صالح، حكمت. **نحو آفاق شعر إسلامي معاصر**، مرجع سابق، ص٤٣.

الإسلامي قد منح قصيدته هويتها العقدية، وتوصيفها الإسلامي، دون أيِّ توصيف آخر.

إنَّ مسألة توصيف الأدب بـ(الإسلامي)، لا يمكن أن نعدّها مسألة طارئة على هذا النوع من الأدب، بعد أن أخذ الأديب المسلم دورَه وطريقَه في الحياة الإنسانية، وأثبت أنَّ العالم الإنساني بحاجة إليه، وإلى هذا النوع من الأدب. لذا، فإنَّ زوال هذا التوصيف عنه، يفقده كل القيم النبيلة التي وجد من أجلها، فيصبح عندئذ أدباً مجرداً من المعالم التي خلقته، كأيِّ أدب آخر لا يختلف عنه بشيء.

ومن هنا، يبدو أنَّ البحث في مسألة توصيف هذا الأدب بالإسلامي يحتاج إلى وقفة تأمل واعية في هذا الأدب (العقدي)؛ إذ لو محونا السمة الإسلامية من هذا الأدب، وموضوعه، لأصبح بإمكاننا محو قصدية وجوده؛ لتساوي هذا الأدب في شكله ووزنه وإيقاعه، وجنسه ونوعه، مع أنواع الأدب الأخرى. بيد أنَّ السؤال الذي يطرح نفسه، هل هناك، مثلاً، شعر خارج أُطر شعر آخر غير متعارف عليها، إن كانت هذه الأطر هي الوزن والإيقاع والمقومات الأخرى للشعر من فكر وعاطفة وخيال، كي يبني الشعراء الإسلاميون شعرهم الإسلامي عليها؟ وكذا الأمر في الرواية والقصة والمقالة والخطابة، إلخ؟

إذن، فإنَّ توصيف الأدب، أياً كان نوعه، ضرورة ملحة لمعرفة انتمائه ودوافع ذلك الانتماء، عقدياً (سماوياً أو وضعياً)، وموضوعاً منتمياً إلى (المركز) العقدي، بغض النظر عن إمكانية قبوله أو رفضه، بوصفه نتاجاً إبداعياً يمثل ذلك الانتماء.

٢. سلطة المعيار:

يمكن القول: إنَّ التوصيف للأدب الإسلامي يعبّر عن الرؤية الإسلامية التي ينطلق منها الأديبُ الإسلامي المبدع، تلك الرؤية التي تنظر للكون والوجود والإنسان نظرة تنطلق من ذات التوصيف القرآني الشامل، أو كما صورتها السُّنة النبوية الشريفة. فالإسلام هو دين وحضارة، كان ولا يزال يقدم للإنسانية الرسالة الحضارية الإنسانية،

ومن هذا المنطلق فـ"إنَّ الأدب الإسلامي ليس الأدب الذي يحمل لقطة واحدة من هنا، ولقطة واحدة من هناك، ولا الذي يحمل لمسة هنا وأخرى هناك، على مسافات متباعدة تفصل بينهما مصادمة العقيدة، ومجانبة الأخلاق، واضطراب الإيمان. إنَّ الأدب الإسلامي خط غير متقطع، ونهج غير ملتو، وعقد من الجوهر موصول، ونفح من العبق غني."[١٨]

لذا، فإنَّ توصيفه بالإسلامي ينطلق من منظور يرى أنَّ معيار السلطة التي يتوصف بها هو (الإسلام)، ولا غير ذلك، وهو معيار يتجاوز حدود موضوعاته الجزئية، وشكله الذي يكتب فيه.

إنَّ هذا المنظور الإسلامي وبكل ما يحمله من حيثيات موضوعاته الدينية والإنسانية والحياتية، هو توصيف حقيقي للعمق الذي يرتكز عليه هذا الأدب وهو (الإسلام)، وهو (المركز) الثابت، فتوصيف هذا الأدب بـ(الإسلامي)، نابع من الصفات التي يحملها هذا الأدب، فضلاً على ذلك، فإنَّ العلاقة الحية التي تربط هذا الأدب بالتوظيف، الذي من أجله ظهر أو أنتج من قبل المبدع، يمكن أن تكون دلالة التوصيف فيه قصدية، لا محالة إلى ذلك؛ إذ تنبع هذه القصدية من هدف المبدع ومبتغاه فيما يحمل من أهداف وأغراض، تتصف بارتباطها بالعقيدة الإسلامية، وأساسياتها في خصوصية (التوحيد)، التي تقر بـ(لا إِلَهَ إِلا اللَّهُ)، وبكل ما تحمله من مقتضيات التكليف الرباني، الذي قامت على أساسه الدعوة الإسلامية، فأقامت أفضل الحضارات الإنسانية، وأوسعها شمولية، فكانت منهجاً حياتياً.[١٩]

فإذا جاز لنا القول، إنَّ الأدب الإسلامي هو أدب التوحيد الإلهي، أو أدب التوحيد الإسلامي بانتمائه للإسلام، فإنَّ معاني التوحيد ذات خصوصية لا يمكن تجاوزها بما تتلاءم مع مكانة (المُوحَّد)، وهو الله جلّ وعلا، كما أنَّها شمولية المعنى من

---

[١٨] النحوي، عدنان علي رضا. **الأدب الإسلامي إنسانيته وعالميته**، الرياض: دار النحوي للنشر والتوزيع، ط٢، ص٨٣.

[١٩] ينظر: قطب، محمد. **رؤية إسلامية**، بيروت: دار الشروق، ص١٣٤.

حيث المقتضيات الحياتية التي أقرّها الشرع الإسلامي، لتشمل الحياة الإنسانية الدنيوية والأخروية، بدليل قوله تعالى: ﴿ أَفَلَا يَتَدَبَّرُونَ الْقُرْآنَ أَمْ عَلَىٰ قُلُوبٍ أَقْفَالُهَا ﴾ (محمد: ٢٤)

إنَّ القراءة التدبرية للقرآن الكريم تفسح المجال أمام الأديب المبدع الإسلامي، للتعرف على لغة النص القرآني وإيقاعه؛ لأنَّ كل ما جاء في هذا النص يقوم على الاستبصار الإعجازي،[٢٠] خارج القراءة والكتابة الاعتياديتين، فهو كلام الله جلّ وعلا، منزل عن طريق الوحي على رسوله الكريم صلى الله عليه وسلم؛ لذا، فهو نصٌّ يتعالى على أيِّ نصٍّ إنساني، مهما كانت درجةُ تقاناته الأدبية متنوعةً ومتفردة متعالية.

٣. طبيعة التوصيف:

إنَّ طبيعة التوصيف في الأدب الإسلامي هي طبيعة حية، إذا نظرنا إلى الأهداف التي يحققها الأدب، فمن طبيعة هذا الأدب الخاصة به، أنَّه أدب إيماني، يسعى إلى تحقيق أكثر من هدف يتعلق بقضية الإيمان أولاً، وقضايا الإنسان العامة والخاصة ثانياً، وقضايا الكون والوجود ثالثاً. ولما ابتعد هذا الأدب من أن يكون أدباً ترفاً، و"لا يستطيع أن يكون هدفاً لذاته، ولا يقبل الإسلام أن يكون الفن للفن،"[٢١] لاعتبارات التوصيف الذي ينتمي إليه، فإنَّه أدب الدين والدنيا، ماضياً وحاضراً ومستقبلاً.

ومن هذا المنطلق، فإنَّ فاعلية الأدب الإسلامي تتجسد من خلال التوصيف الموضوعي الذي يشكل سؤالاً يتجاوز في توصيفه الأنساق، والتعابير اللغوية التقليدية، وما يمكن أن يتجاوز التوظيف الآني، فيصبح هذا الأدب طاقة مستمرة ومتجددة، يصعب في بعض الأحيان حلّ رموزه، كما هو الحال في الأدب الصوفي الإسلامي، الذي يُعدّ تنوعاً جديداً في الأدب الإسلامي على صعيد اللغة والشكل والإيقاع والصورة، وعلى صعيد موضوعات الأدب الإسلامي.

---

[٢٠] ينظر: جمعة، حسين. **التقابل الجمالي في النص القرآني**، دمشق: منشورات دار النمير للطباعة والنشر والتوزيع، ص٩٩.

[٢١] النحوي، **الأدب الإسلامي إنسانيته وعالميته**، مرجع سابق، ص٢٤.

إنَّ السؤال الذي يطرح نفسه: هل الأدب الصوفي ينتمي إلى الإسلام (المركز) عقدياً أو لا؟ وإذا كنَّا نُقرّ بانتمائه، فإنَّنا نقرُّ بوجود أدب إسلامي.

إنَّ الإقرار بوجود أدب صوفي يرتبط بالثابت (المركز) عقدياً هو إقرار بالانتماء؛ إذ إنَّ من أهم مظاهر هذا الأدب الفكرية مخاطبته للغيب، واستحضاره للمركز، من منطلق أنَّ "التصوف رؤية الكون بعين النقص، بل غضّ الطرف عن كل ناقص، ليشاهد من هو منزه عن كل نقص."[٢٢]

ولو تأملنا مقولات بعض المتصوفة المسلمين لوجدنا حقيقة انتمائهم العقدي بالمركز، وهو الله عزّ وجل. فهذا ابن تغري بردي المتوفى ٢٤٥ﻫ يقول: "إلهي ما أصغي إلى حيوان، ولا حفيف شجر، ولا خرير ماء، ولا ترنم طائر، ولا تنعم ظل، ولا دويّ ريح، ولا قعقعة رعد، إلا وجدتها شاهدة بوحدانيتك، وأنَّه على أنَّه ليس مثلك شيء."[٢٣] ومما أنشده:[٢٤]

اطلُبُوا لأنفسكُم مِثلَ مَا وَجَدتُ أنَا
قَد وَجَدتُ لِي سَكَناً ليسَ في هَواهُ عَنَا
إن بَعُدتُ قَرّبني أو قَربتُ مِنهُ دَنَا

أما أبو حمزة الصوفي، فيُروَى أنَّه رفع رأسه إلى السماء، وقال:[٢٥]

لكَ مِن قَلبي المَكانُ المَصُونُ كُلّ صَعْبٍ عَليّ فِيكَ يَهُونُ

وفي حُبِّه لله تعالى يقول:[٢٦]

ولَهُ خَصَائص يَكلفُونَ بحبِّهِ اختارَهُم في سَالفِ الأزمانِ

[٢٢] السلمي، أبو عبد الرحمن. **طبقات الصوفية**، تحقيق: نور الدين شريبة، القاهرة: ١٩٥٣م، ص٢٧٨.
[٢٣] الأصبهاني، أبو نعيم. **حلية الأولياء**، مصر، ١٩٦٧م، ج٩، ص٣٤٢.
[٢٤] المرجع السابق، ج٩، ص٣٤٤.
[٢٥] المرجع السابق، ج١٠، ص٣٢١.
[٢٦] المرجع السابق، ج١٠، ص٧٩.

اختارَهُم مِن قَبْل فِطــرة خَلقِــهِ ... بِوَدَائـــعَ وفوَائـــدَ وبيـــانِ

أما الجنيد البغدادي رحمه الله تعالى، وهو من كبار الشيوخ المتصوفة فيقول في حبِّه لله تعالى:[٢٧]

يا مُوقِدَ النارَ في قَلبِـي بِقُدرتِـهِ ... لو شئتَ أطفأتَ عَنْ قَلبي بِكَ النارا

يبدو مما تقدم، أنَّ الأدب الصوفي هو أدب إسلامي المنــزع، نبع من صفاء الإيمان بالعقيدة الإسلامية، وهذا يعني أنَّه يستوجب الإقرار لهذا النوع من الأدب، ولأيِّ نمط من أنماط الأدب التي تنــزع منــزعاً عقدياً إسلامياً أن يتصف ويوصف بالإسلامي، لاعتبارات أسباب ظهور هذا الأدب، ومنها المعيار الإسلامي.

بيد أنَّ هناك إشكالية قد تبدو ظاهرة في موضوع التوصيف الإســلامي، وذلــك يعود إلى الأساس الذي ينطلق منه في التوصيف وهو الأساس العقدي، ومما يجعل هــذا الأدب خطاباً منغلقاً ومنفتحاً في آن واحد، منغلقاً على نفسه من حيث التوصــيف، ومنفتحاً على الآخر من حيث (التوظيف)، فتوصيفه بالإسلامي ليس هــو فــرادة في الوصف وحسب، وإنَّما فرادة تنبثق عن سلطة التوصيف، التي هي سلطة المركز، بدليل قوله تعــالى: ﴿ إِنَّ ٱلدِّينَ عِندَ ٱللَّهِ ٱلۡإِسۡلَٰمُۗ وَمَا ٱخۡتَلَفَ ٱلَّذِينَ أُوتُواْ ٱلۡكِتَٰبَ إِلَّا مِنۢ بَعۡدِ مَا جَآءَهُمُ ٱلۡعِلۡمُ بَغۡيَۢا بَيۡنَهُمۡۗ وَمَن يَكۡفُرۡ بِـَٔايَٰتِ ٱللَّهِ فَإِنَّ ٱللَّهَ سَرِيعُ ٱلۡحِسَابِ ﴾ (آل عمران: ١٩) فمعــين هذا الأدب هو الإسلام بكل محتواه، ومعانيه الدينية والإنسانية.

أمَّا انفتاحه على الآخر، فإنَّ ذلك يعود إلى قدرة الأديب المبدع في إمكانية إيصال هذا الأدب الإيماني الإنساني إلى الآخر، فـ"الأدب الإسلامي لا يتحمــل مســؤولية تقصير المسلمين، وهَوان المنتسبين، وذلِّ الغافلين، في بعض مراحل التاريخ الممتد، إذا لم يقدموا الأدب الصادق، والبعد الإنساني العميق."[٢٨]

[٢٧] الطوسي، السراج. **اللمع**، تحقيق: عبد الحليم محمود وطه عبد الباقي سرور، مصر: ١٩٦٠م، ص٣٨١.
[٢٨] النحوي، **الأدب الإسلامي إنسانيته وعالميته**، مرجع سابق، ص٨٠.

ثالثاً: دلالة التوظيف

١. منهج الأدب الإسلامي وغاياته:

ذكرنا فيما تقدم، أنَّ الأدب الإسلامي ليس أدب ترف ولهو، ولا يستطيع أن يكون هدفاً لذاته، لذا، فهو أدب قصدي، وذو أهداف كثيرة، ومتنوعة بتعدد الغايات التي من أجلها وجد هذا الأدب، ولعل أهمها (الدعوة إلى الإسلام)، وبيان منهجه الحياتي، الإنساني الذي يُقرّه، ومعالجته للقضايا الإنسانية معالجة شمولية.

إنَّ الأدب الإسلامي ومنذ ظهوره، يُعدّ من حيث مضمونه وتوجهه أدباً عقدياً، لارتباطه بالعقيدة الإسلامية التي ينطلق منها، والمفاهيم والرؤى الإسلامية التي يعتمدها في صيرورته. فهو أدب وظيفي بما يخدم العقيدة بكل شموليتها، ولكن هذا لا يعني، أنَّه أدب معزول عن الفن والإبداع الفني، إن كان في الشكل أو طرائق التعبير أو في اختياره لموضوعاته؛ فالأمر متروك للمبدع يختار ما يشاء، ليس هناك أمر ما يقيده أو يلزمه في أن يكون منحاه الفني من القرآن، أو المواضيع والقصص التي تناولها، ولكنه مقيد بقيد واحد، وهو أن ينبثق إبداعه عن التصور الإسلامي للوجود، وألا يصطدم بالمفاهيم الإسلامية للكون والوجود.[٢٩]

من هذا المفهوم يتبين أنَّ الأدب الإسلامي، وبوصفه خطاباً، أدب انفتاح على الآخر، من حيث توظيفه. ولما كانت سمة الأدب الحي، وميزته، أن يكون سؤالاً متجدداً لا يتوقف عند حدود أي جواب، فإنَّ الأدب الإسلامي يبقى سؤالاً حياً يجدد نفسه من خلال الإبداع، وموضوعه؛ فكرياً وفنياً، كامن في قدرة سؤاله إثارة المتلقي، من منطلق أنَّه الآخر الذي يرمي إليه الخطاب، ولأنَّه سؤال النزوع إلى العالم حين تتواصل النفس المسلمة مع معرفة الطريق إلى الله تعالى، وحين يصرُّ هذا السؤال على صدقه في التعبير الإنساني كخطاب إسلامي لا يمكن تجاوزه. وهذا ما يجعل منه خطاباً إنسانياً، وشمولياً، ليس من صنع المركز، ولكنه (مرجعياً) تكوينٌ من سلطته، يحمل

---

[٢٩] ينظر: قطب، محمد. **منهج الفن الإسلامي**، بيروت: دار الشروق، ط٤، ١٩٨٠م، ص١٤١.

سمات هويته، فهو من صنع إنساني قادر على إبراز الهوية التي ينتمي إليها في صورها الإسلامية وفي مضمونها.

ولَمَّا كان الأديب المبدع حراً في اختيار موضوعاته، واستخدام أدواته وأشكاله، فإنَّه يمتلك الحرية التي تكفل له إظهارها بأي مظهر، بعيداً عن التقليد والتعقيد، من خلال التجدد والتفاعل مع الآخر، فليس من الضروري أن تكون اختياراته "تعبيراً مباشراً عن مشاعر العقيدة وسبحاتها ووجداناتها. وإن كانت هذه بطبيعة الحال فنّاً أصيلاً رائعاً يصل إلى القمة من عالم الفن، حين يؤدّى بأداء صحيح. ولكن المهم هو تصوير الحياة من خلال العقيدة، وإبراز حقيقة العقيدة العميقة في كيان الحياة."[٣٠]

إنَّ أيَّ أدب مهما كان نوعه وجنسه، إنَّما هو مظهر من مظاهر ثقافة الشعوب، وصورة حية لتكوينها الاجتماعي، وكذا الأدب الإسلامي، هو صورة حية وصادقة للتكوين الديني والثقافي والاجتماعي للشعوب الإسلامية، بغض النظر عن العرق والقومية والزمان والمكان. لقد ظلت الهوة بين الأديب الإسلامي ومتلقيه كبيرة، لا بسبب العقيدة ذاتها، ولكن بسبب عدم قدرة هذا الأديب من تجاوز معضلته في تقديم هذه العقيدة، فظل يراوح ما بين أصول العقيدة وفقهها، لذا يتوجب علينا أن ندرك حقيقتين مهمتين:

أولهما: "أنَّ الشريعة الإسلامية شيء والفقه الإسلامي شيء آخر. وأنهما ليسا متساويين، لا في المصدر، ولا في الحجية، وإنّ موقفنا في استحياء مقومات المجتمع الإسلامي ونظمه منهما ليس واحداً."

ثانيهما: "أنَّ الصورة أو الصور التاريخية للمجتمع الإسلامي، ليست هي الصورة أو الصور النهائية لهذا المجتمع، بل إنَّ هناك صوراً متجددة أبداً، يمكن أن تحمل هذا وصف "الإسلامي" وتنبثق من الفكرة الإسلامية الكلية، وتعيش في إطارها العام."[٣١]

---

[٣٠] المرجع السابق، ص١١٦.
[٣١] قطب، سيد. **نحو مجتمع إسلامي**، بيروت: دار الشروق، ط٤، ١٩٧٩م، ص٤٧.

ويعني ذلك، أنَّ على الأديب الإسلامي أن يدرك أنَّه أديب دعوة إسلامية وإنسانية، وليس فقيهاً، أو عالما مجتهداً، وأنَّ المجتمع الإسلامي مجتمع متجدد على الدوام من منطلق أنَّ الدعوة الإسلامية هي دعوة متجددة، ومستمرة على التجدد الحياتي مع بقاء الأصول وثباتها.

ومن الأمور الملاحظة، والمسجلة على الأدب الإسلامي أنَّه كان وإلى وقت قريب، أدباً تقليديا، لا يتجاوز حدود الوعظ والإرشاد، مما سبب مللاً في متلقيه، حتى قيَّض الله له أدباء مبدعين تجاوزوا محنة هذا الأدب، فعرفوا أنَّ الدين بأصوله لا يتعارض مع فنِّ الأدب وطرائقه، بُغْية توصيل وظيفته بصورة صحيحة، ومقبولة، لكي تكون مؤثرة في الآخر من قبيل إيصال الدعوة.

وهذا يعني أنَّ المجتمع الإسلامي القادر على التجدد المستمر، والتعايش مع المجتمعات الأخرى غير الإسلامية، لقادر، أيضاً، على أن ينتج أدباً متجدداً ومتنوعاً، ما دام منطلقاً من رؤية (الإسلام) ديناً. فالشريعة الإسلامية مع استقرارها من حيث ثبوتية (المركز)، لا تتعارض مع الانفتاح التحاوري بين الذات والآخر، بل هو المجال الشمولي الأرحب والأوسع الذي أبقاه المركز مفتوحاً أمام الآخر في إمكانية تقبله، بدليل سعة انفتاح الدعوة الإسلامية عليه. فهي لا تؤسس نفسها على اجتهادات الفقه الإسلامي، بقدر ما تؤسس لنفسها من خلال حقيقة الشريعة ذاتها، كما أنزلها الله تعالى في كتابه العزيز، بقوله تعالى: ﴿يَا أَيُّهَا النَّاسُ إِنَّا خَلَقْنَاكُمْ مِنْ ذَكَرٍ وَأُنْثَى وَجَعَلْنَاكُمْ شُعُوبًا وَقَبَائِلَ لِتَعَارَفُوا إِنَّ أَكْرَمَكُمْ عِنْدَ اللَّهِ أَتْقَاكُمْ إِنَّ اللَّهَ عَلِيمٌ خَبِيرٌ﴾ (الحجرات: ١٣)

٢. الإبداع وحركيَّة الأدب الإسلامي:

إنَّ الشريعة الإسلامية هي بنية معرفية (فوقية)، تتجاوز حدود الكتابة الأدبية والإبداعية، ولكنها في الوقت نفسه، تمتلك فاعلية حركية كبيرة، تفسح المجال للإبداع الأدبي الإسلامي بالتحرر من ثبوتية (الشكل) مثلاً، من منطلق أنَّ القرآن الكريم نفسه هو نصٌّ متنوع على أكثر من مستوى؛ فكرياً وفنياً، فيه من الآيات ما كانت على وزن الشعر وإيقاعه، وليست هي شعراً، وفيه من النثر وليست هي نثراً، إنَّه يعلو على

الشعر والنثر، وهذا ما أذهلهم، وأعجزهم، ولا يعني هذا أنَّهم لم يفهموا القـــرآن، ولم يعرفوه حق معرفته، ولكن الإعجاز القرآني أوقفهم عند الحدود التي يعرفونها في الشعر والنثر فلم تستطع مداركهم تجاوز تلك الحدود، لذا "ليس من اليسير أن نفهم أنَّ الناس قد أعجبوا بالقرآن حين تليت عليهم آياته، إلا أن تكون بينهم وبينه صلة، هي هـــذه الصلة التي توجد بين الأثر الفني البديع، وبين الذين يعجبون به حـــين يســـمعونه أو ينظرون إليه."[٣٢]

إنَّ ما تقدم يعني أنَّ هناك فرقاً بين الشريعة كما أنـــزلها الله تعالى، وفقه الشريعة، لذا، فإنَّ أيَّ انفتاح نحو الآخر لا بدّ أن ينطلق من الشريعة ذاتها. ومن هـــذا المفهـــوم يمكن القول: إنَّ المنظور الإسلامي عندما يكون منطلقاً نحو كتابة أدبيـــة وإبداعيـــة، تشكل (خطاباً) وظيفياً، لا بدّ أن يدرك الأديب الإسلامي دور هذا الخطاب وفعلـــه الإيجابي في الآخر، متجنباً السبل التي يمكن أن تعطله.

إنَّ المنظور الإسلامي هو المنظور ذاته ماضياً وحاضراً ومستقبلاً، ولكـــن ســـبل الاتصال والتفاعل قد اختلفت، وهذا أمر طبيعي؛ فحياتنا اليوم لا تشبه حياتنا بالأمس. لذا، فعلى الأديب الإسلامي المبدع أن يدرك غاية الأدب الإسلامي، وطرق توظيفـــه، بعيداً عن أية إشكالية أو تعقيد بحجة أو أخرى. فالأدبُ الإسلامي له معينه الـــذي لا ينضب، وهو الإسلام، ومنه يستقي قوانين الحياة الإنسانية؛ فالعقيدة حين "تتأصـــل في النفس فإنَّها تصل بين الإنسان وبين الحقيقة الكبرى، حقيقة الألوهية، بشتى المشـــاعر، من الحبِّ والرهبة والخوف والطمع والأمل والرجاء. وتصل بين الإنســـان والكـــون والحياة بصلات من التعاطف والمودة والقربى.... وتربط كيان النفس، فتستقيم علـــى المنهج الواصل، توحد بين طاقاته المتفرقة وأوجه نشاطه المتباينة، فتجعلها طريقاً واحداً ذا غاية واحدة."[٣٣]

---

[٣٢] حسين، طه. **في الشعر الجاهلي**، القاهرة: مطبعة دار الكتب المصرية، ط١، ١٣٤٤هـ/١٩٢٦م، ص١٦.
[٣٣] قطب، محمد. **منهج الفن الإسلامي**، مرجع سابق، ص١١٦.

إنَّ حرية الكتابة في واقعها الوظيفي من قبل المبدع الإسلامي، تقابلها حرية القراءة لدى الآخر، ولكي تشكل حريةُ الكتابة انفتاح الخطاب على الآخر (على الإنسان والواقع والحياة، وعلى الزمان والمكان)، خارجَ حدود اللغة والشكل والإيقاع المكتوب بها، لا بدّ أن يكون توظيف هذا الخطاب متوافقاً مع الغرض الذي من أجله خُلق، ليمارس الوعي الإسلامي دوره في الدعوة الإسلامية، فيتوحد عند ذلك التوصيف والتوظيف، فتبدو نبوءةُ الخطاب إشراقةً متحررة من كل قيد، أو سلطة، إلا سلطة المركز، وعند ذلك تتعدد صور الخطاب في الآخر، فيستنفد غايته في إثارته، محققاً ثنائيته، على أنَّه الأنا في سؤال الآخر، والآخر في سؤال الأنا، وكل منهما إثارة حقيقية تستفز العقل والجسد.

خاتمة:

يشكل الأدب الإسلامي، كونه خطاباً، فاعلية لها مصداقيتها في الالتزام العقدي، من كون السلطة التي تنبثق منها هذه الفعالية هي سلطة المركز، والمقصود بها سلطة الموضوع الذي تنبثق منه. ولَمَّا كان لكل موضوع سلطته التي تتحكم به عفوياً، فسلطة الأدب الإسلامي هي الإسلام بكل تفصيلاته وتمركزاته المتعالية، المتمثلة في الخالق سبحانه وتعالى، والقرآن الكريم، والرسول صلى الله عليه وسلم، والسنة الشريفة.

ربَّما يخطر ببال الكثير من الأدباء والنقاد أنَّ الأدب الإسلامي شأنه شأن أي أدب آخر لا يختلف عنه، من منطلق أنَّ بعض القيم التي يبثها الأدب الإسلامي تشاركه بها أنواع أخرى من الأدب؛ لذا، كان هذا الموضوع رداً على تلك التخرُّصات التي تريد أن تمحو وتنكر وجود هذا الأدب؛ إذ إنَّ كل أدب ينبع من سلطة ينبثق عنها، وهي

مركز التوجيه فيه، فالغزل سلطته الحبُّ (القلب)، وأدب الجنس سلطته الغريزة (الجسد)، وهما سلطتان تختلفان اختلافاً جذرياً عن سلطة الأدب الإسلامي.

لقد أخذ الأدب الإسلامي مواصفاته وماهيته الخاصة به، التي تفرقه وتميزه عن أيِّ أدب آخر، من سلطة انبثاقه وتوصيفه. أمَّا توظيفه فهو توظيف عقدي مستمر بين المسلم (الداعية)، والناس لنشر الدعوة الإسلامية وتركيز ثوابتها القيمية، ولعلَّنا نتلمس ذلك التوظيف من حديث الرسول صلى الله عليه وسلم، فعن كعب بن مالك رضي الله عنه، أنَّه قال للنبي صلى الله عليه وسلم: "إن الله عزّ وجل أنزل في الشعر ما أنزل. فقال: (إنَّ المؤمن يجاهد بسيفه ولسانه. والذي نفسي بيده لكأنَّ ما ترمونهم به نضح النبل)."[٣٤]

وإذا كانت ثمة تساؤلات تثار حول الإبداع الإسلامي، فنقول: يبقى الشكل والمضمون عنصرين ورُكْنين متلازمين، وحرية الأديب المسلم في الإبداع الفني لا تلزمه سلطة المركز ودلالات التوصيف والتوظيف بالتزام صيغة إبداعية دون أخرى، ولكن المهم أن يظهر الأدب الإسلامي بزيه العصري المتجدد، بعيداً عن الإنشائية والوعظ الممل.

[٣٤] ابن حنبل، أحمد. المسند، تحقيق: شعيب الأرنؤوط، بيروت: مؤسسة الرسالة، ط١، ١٩٩٩م، ح٢٧١٧٤، ص١٤٧.



٦٤

السنة السادسة عشرة

صيف ٢٠٠٩ م / ١٤٣٠ هـ

الكلمة

تصدر عن منتدى الكلمة للدراسات والأبحاث

مجلة فصلية تعنى بشؤون الفكر الإسلامي وقضايا العصر والتجدد الحضاري

الجَمالُ في الأدب الإسلامي:
تباينُ المفاهيم وتعدُّد الرؤى النظرية

محمد جواد حبيب البدراني *

إسماعيل إبراهيم المشهداني **

مقدمة:

حظِي الجمالُ باهتمام بَشَريٍّ منذ فجر البشرية؛ إذ خلق الله سبحانه وتعالى الإنسان وزرع في نفسه حب الجمال والتأثُّر به. ومع تطور الحياة البشرية بدأت النظرة إلى الجمال تتغيَّر وتتطوَّر، واتخذت كلٌّ تجربة حضارية لنفسها مفهومات تعبِّر من خلالها عن فهمها للجمال والتعامل معه، مستفيدة من أبعاد الوعي الإنساني والعلاقات البشرية.

ولقد تأثَّرت مفاهيم الجمال بالإدراكات المعرفية والمؤثرات العقدية والثقافات الإنسانية، لذلك فإنَّ توصيف الجمال انطلاقا من نظرة شمولية أمرٌ يكتنفه الغموض؛ إذ تتغاير مفاهيمُ الجمال وجزئياتُه بحسب المدرسة الفلسفية والحياة الثقافية والعقدية، وتطور المجتمع الذي تنطلق منه تلك المفاهيم.

إنَّ الإسلام بوصفه نقلةً حضارية شمولية وضع تصورَّه الخاصَّ للجمال، واهتم به اهتماماً بارزاً، فكان القرآن الكريم جمالاً على جمال، وحضَّ الرسولُ محمد (صلى الله عليه وسلم) على التمتُّع بجمال الخَلْق، ولم يكن الإسلام توجهاً مضمونياً فحسب، بل اهتم بتوظيف الجمال والاعتناء بالشكل الإبداعي. أمَّا الأدب الإسلامي المعاصر فلم

---

* أستاذ النقد الأدبي الحديث، وموسيقى الشعر المساعد في كلية التربية، جامعة الموصل، وعضو اتحاد الكتاب العراقيين.

** باحث متخصص في الأدب الإسلامي في كلية التربية، جامعة الموصل. بريد إلكتروني: ibrahem1999@yahoo.com

يكن عودة خالصة للتراث، ورفضاً قاطعاً لمعطيات الحاضر وثقافته، بل كان التراث فيه محفزاً على الانبعاث، و لم يكن الإسلام تقمُّصاً للماضي، بل أضحى تياراً يصبُّ في الحاضر، ويرفد مكوناته بالعطاء. من هنا فإنَّ للأدب الإسلامي مفهومه الخاص بالجمال ومنطلقاته النظرية التي تنهل من عطاء الإنسان الشمولي.

أولاً: مفهوم الجمال

يُعدُّ الجمال واحداً من أهم معطيات العمل الأدبي؛ إذ إنَّ الجمال يدخل في كينونة العمل الأدبي، ولا يمكن أن ينشأ أدب دون ملامح جمالية. ومن البديهي أن تختلف تحديدات الجمال بقدر اختلاف المناهج والمدارس الفلسفية، التي ينبع منها العمل الأدبي أو ينتمي إليها، ولعلَّ الجمال في التفكير البشري بدأ منذ فجر البشرية، بيد أنَّ التفكير الجمالي الممنهج والمدروس بدأ مع الفكر اليوناني الأرسطي؛ إذ أضحى الجمال "يحدد على وفق قياسات يصفها المنهج في أثناء مقاربته للمنتج."[1] وأصبحت النظرة إلى الجمال نظرة إلى صورة متعينة يمكن رصدها، وليست فقط تصوراً مطلقاً، الأمر الذي مهد لتطور مفهوم الجمال، فقد "اتحدت الدلالات الخارجية عند أفلاطون مع الحقيقة المتوارية وراء عالم الظواهر المتعالية على الوجود المادي، وعند أرسطو إلى قيم مطلقة معيارية تقاس على أساسها جودة العمل ورداءته."[2] وظل علم الجمال في العصور الوسطى يدور في فلك علم الإلهيات، وارتبط مفهوم الجمال بمفهوم الحق والخير.

كانت بداية استقلال علم الجمال الحديث على يد (اسكندر بومغارتن) عندما أطلق مصطلح "الاستطيقا"[3] أو علم الجمال على تلك الأبحاث التي تدور حول منطق الخيال الفني، مختلفة عن منطق التفكير العقلي، فاستقل علم الجمال عن المعرفة العقلية

---

[1] جودة، جاسم حميد. **جمالية العلامة الروائية (الرواية العربية أنموذجا)**، رسالة دكتوراه، الموصل: ٢٠٠٢م، ص٩.

[2] أبو زيد، نصر حامد. **إشكاليات القراءة وآليات التأويل**، بيروت: المركز الثقافي العربي، ط٢، ١٩٩٢م، ص١٧.

[3] بالإنجليزية Aesthetics

والإدراك الحسي والإلهام.[٤] ووقف الفيلسوف الفرنسي (ديدرو) عند مفهوم الجمـــال، ورأى أنه قائم على العلاقات بين الأشياء؛ فالجميل هو ما يشـــير في الإدراك فكـــرة العلاقات، وفرّق بين الجمال واللذة، كما فرق بين الجمال والمنفعة.[٥]

ورأى الفيلسوف الألماني (كانت) أنَّ الحكم الجمالي حكم ذوقي، وأنَّ الجميل ما يروق كل الناس، وأنَّ الجمال هو الصورة الغائية لموضوعه، وأنَّ متعة الجمال لا غايـــة لها، وأنَّ الجمال المحض شكلٌ لا مضمون له، وإذا اقترن الجميل بالخير لم يعد خالصاً في جماله.[٦] ورأى (شوبنهاور) أنَّ الجمال تأمل روحي خالص لا غاية له.[٧]

ويُعدّ الألماني (هيجل) من أهم فلاسفة الجمال؛ إذ رأى أنَّ الجمال فكـــرة عامـــة خالدة تدرك حسياً،[٨] كما أنَّه خالف فلسفة (كانت) الشكلية فجعل الجمال شـــكلاً ومضموناً، أما الفيلسوف الإيطالي (بندتو كروتشه) فهو وإن تأثر بـــآراء (هيجـــل) المثالية، إلا أنَّه رأى أنَّ الحدس أو التصور الصادق هو أساس الجمال، وأنَّـــه لا يمكـــن التفريق بين الشكل ومضمونه.[٩]

تطوَّر مفهومُ الجمال بعد ذلك لدى المدرسة الواقعية والماركســـية وغيرهـــا مـــن المدارس الفلسفية، فأصبح العمل الفني يمتلك وجوده الواقعي، وحين ندركه يتحول إلى موضوع جمالي. وبذلك غدا المعنى الحديث للجمال يسمو على مســـتوى الإحســـاس الطبيعي بما هو جميل إلى نظرة فلسفية منهجية.[١٠]

---

[٤] انظر: مطر، أميرة حلمي. **مقدمة في علم الجمال**، القاهرة: دار النهضة، د.ت.، ص٩، وما بعدها.

[٥] انظر: هلال، محمد غنيمي. **النقد الأدبي الحديث**، دار العودة، ط٥، ١٩٧٣م، ص٢٩٤–٣٠٢.

[٦] المرجع السابق، ص٢٩٩–٣٠٢.

[٧] انظر: جيسون، ت.أ. موضوعية القيم الجمالية، ترجمة: فاخر عبد الرزاق، **مجلة الثقافـــة الأجنبيـــة**، العـــدد١، ١٩٩٢م، ص١٢٠–١٢٤.

[٨] انظر: الطاهر، علي جواد. **مقدمة في النقد الأدبي**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، ١٩٧٩م، ص٢٢.

[٩] للتفصيل في آراء كروتشه، انظر:

– كروتشه، بنديتو. **علم الجمال**، تعريب: نزيه الحكيم، المطبعة الهاشميـــة، ١٩٦٣م. ولمتابعـــة آراء (كانـــت وهيجل) انظر:

– هلال، محمد غنيمي. **النقد الأدبي الحديث**، مرجع سابق، ص٢٩٩ وص٣٠٩ وما بعدها.

[١٠] انظر: توفيق، سعيد. **الخبرة الجمالية: دراسة في فلسفة الجمال الظاهراتية**، بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، ط١، ١٩٩٢م، ص٢٢٧ وما بعدها.

ونحن لا نريد الإطالة في الخوض في هذه المدارس الفلسفية والفنية فلها مظانها الخاصة، لكننا سنحاول الوقوف عند آراء ثلاثة من كبار منظري الأدب الإسلامي المعاصر في الجمال، ومفهومهم له، وموقفهم من مفهومات الجمال الغربية، وردودهم وآرائهم النظرية في الجمال، وهم: نجيب الكيلاني وعماد الدين خليل ومحمد إقبال عروي.

لم يُبدِ نجيب الكيلاني رأياً واضحاً لمصطلح الجمال، بل نقل آراء مبتسرة للمدارس الفلسفية دون نسبتها إلى أصحابها، فقال: "اختلف الدارسون في تعريف الجمال فمنهم من قال إنَّه ذلك الذي يُسرُّ عند رؤيته أو تأمله، وقال آخرون إنَّه الوعد بالسعادة، وفريق ثالث قال الجمال مسألة نسبية (تجريدية) وفئة رابعة ترى أنَّ الجمال خبرة مباشرة (عالم العين والأذن) وليس تجريداً يخلو من الحياة."[١١] و لم يتبنَّ الكيلاني مفهوماً واضحاً أو موقفاً خاصاً في هذا المجال، واكتفى بعرض الآراء، ومن الطَّريف أنَّ أحد دارسي الكيلاني وقع في التناقض، فهو يقول: "له تصوره الخاص للجمال الذي يطور من محاولات السابقين بغية الوصول إلى الكمال الحقيقي في الجمال"... ثم يقول: "أنَّ الكيلاني لم يقدم الشيء الجديد في هذا الباب بل أعاد صياغة ما قاله أسلافه مع إسباغ الوجهة الإسلامية والانتصار لها."[١٢]

أما عماد الدين خليل، فهو من أكثر المفكرين الإسلاميين المعاصرين وقوفاً عند مصطلح الجمال، فهو يُعرِّفه بأنَّه "ذلك الإبداع الذي يتضمن قدراً من التناسب والتناظر والإحكام والإثارة، والذي يبعث في النفس الدهشة والتجاوب والإعجاب والانسجام، ويمنحها قدراً من التوحد والتناغم والامتلاء."[١٣] ويعرفه في موضع آخر

---

[١١] الكيلاني، نجيب. **مدخل إلى الأدب الإسلامي**، الدوحة، قطر: سلسلة كتاب الأمة، ط١، ١٤٠٧هـ، هامش ٨٨.

[١٢] انظر: جاسم، ديوالي حاجي. **الخطاب النقدي عند نجيب كيلاني**، رسالة ماجستير، كلية التربية الموصل، ٢٠٠٥م، إشراف: غانم سعيد، ص١٤٦.

[١٣] خليل، عماد الدين. **مدخل إلى نظرية الأدب الإسلامي**، بيروت: مؤسسة الرسالة، ط٢، ١٩٨٨م، ص٩.

بأنَّه "ذلك الذي يشتمل على عناصر أساسية أهمها التناسق والتناسب والدهشة والابتكار والشمولية."[١٤]

ويرى أنَّ الجمال يتضمن "دوائر ثلاثة تضم أولاها الكون والوجود والحياة والإنسان بحثا عن عناصر الجمال... وتنطوي ثانيتها على النشاط الأدبي والفني باعتباره نشاطاً جمالياً... أما ثالثها فتتمركز عند تاريخ الجمال وفلسفته."[١٥]

ويعرفه أيضاً بأنَّه "الارتباط الوثيق بين الشكل والفعل... بين الأسلوب والعمل، بين الظاهر والباطن، وبين المظهر والجوهر، فما ليس في جوهره جميلاً لا يمكن بحال أن يعود إلى قيمة."[١٦] وواضح أنَّه هنا يعود للتأثر بنظرية العرض والجوهر في الفلسفات القديمة.

أمَّا محمد إقبال عروي فيوضح أنَّ التداخل الحاصل بين النقد وعنصري الالتزام والجمالية من جهة. وبينهم وبين الرؤية الإسلامية... يستدعي ضبط كل مصطلح على انفراد.[١٧] ويحدد مفهوم الجمالية بأنَّها: "منهج عام، ورؤية إبداعية ونقدية تختزل لديها وظيفة الإبداع، وتتقلص في دائرة الفنية والجمالية المرتبطة بشكل النص ولغته وقوانينه الداخلية... وفي إطارها تتحرك جميع المناحي النقدية، من شكلانية وبنيوية وأسلوبية."[١٨] وأكَّد في موضع آخر على "ضرورة تأصيل علم جمال إسلامي."[١٩] له معالمه الخاصة التي تستمد قيمتها من الإسلام وجماليته، وتستند إلى نظرته الكونية

---

[١٤] انظر:
- خليل، عماد الدين. **مدخل إلى نظرية الأدب الإسلامي**، مرجع سابق، ص٩.
- عروي، محمد إقبال. قراءة في نظرية الأدب الإسلامي، **مجلة الأدب الإسلامي**، العدد٦، ١٩٩٥م، ص١٧. إذ نقل عروي رأي عماد الدين خليل في المصدر آنف الذكر ثم تعقبه.

[١٥] خليل، عماد الدين. **الغايات المستهدفة للأدب الإسلامي**، الأردن: دار الضياء، ٢٠٠٠م، ص٥١.

[١٦] خليل، عماد الدين. **حديث عن الجمال في الإسلام**، الموصل: منشورات مكتبة ٣٠ تموز، ط١، ١٩٨٤م، ص٩.

[١٧] عروي، محمد إقبال. **جمالية الأدب الإسلامي**، الدار البيضاء: المكتبة السلفية، ١٩٨٦م، ص٩٣.

[١٨] المرجع السابق، ص٩٤.

[١٩] عروي، قراءة في نظرية الأدب الإسلامي، **مجلة الأدب الإسلامي**، العدد٦، ١٩٩٥م، ص١٧.

للحياة لكنَّه لم يرسم لنا ملامح علم الجمال الإسلامي، ولم يضع له أطراً منهجية تستطيع من خلالها أن توجد تعريفاً جامعاً مانعاً، أو على الأقل أساساً لنظرية في علم الجمال الإسلامي.

ثانياً: غاية الجمال وقيمته

دأبت الفلسفات القديمة على الوقوف على غاية الجمال وقيمته؛ إذ رأى (أفلاطون) أنَّ الجمال مظهرٌ من مظاهر الحق وغايته الخير، أمَّا في الفلسفات الحديثة فقد كانت الفلسفات المثالية وبالأخص لدى (ديدرو) تعتمد على الإعجاب بالجمال دون البحث عن غاية أو فائدة له؛ فالإعجاب ذاتي لا ينبع عن منفعة، ويرى (شوبنهاور) أنَّ الجمال عمل روحي خالص من الغاية، فيما يعتقد (هيجل) أنَّ الجمال لا علاقة له بالأخلاق، وأنَّه يجب عزل أحدهما عن الآخر.[٢٠] ويقول (كانت) "كل شيء له غاية تدرك أو يُظن وجودها، ولكن أمام الجمال نَحسُّ بثقة تكفينا السؤال عن الغاية، بحيث لو وجد عالم ليس فيه سوى الجمال كان غاية في ذاته."[٢١]

وإذا رجعنا إلى نقادنا الإسلاميين المعاصرين فإنَّ نجيباً الكيلاني يرى أنَّ من الخطأ الاعتقاد أنَّ للجمال مقاييسه الحسية وحدها، التي تبحث عن اللذة والمنفعة "فالجمال مادة وروح وإحساس وشعور وعقل ووجدان... وستظل هناك في عالم الجمال مناطق يعجز الفكر الفلسفي عن إدراك كنهها."[٢٢] ويؤكد على غائية الجمال بقوله: "الجمال سبب من أسباب الإيمان وعنصر من عناصره، والقيم الجمالية والفنية تحمل على جناحيها ما يعمّق هذا الإيمان ويقويه."[٢٣] ويؤكد أنَّ "المنفعة في العمل الأدبي لا تتناقض مع القيم الجمالية وهذا راجع إلى قدرة الكاتب وبراعته في الأداء."[٢٤] ويلخص فكرته

---

[٢٠] للتفصيل في آراء (شوبنهاور) و(هيجل)، انظر:

- هلال، **النقد الأدبي الحديث**، مرجع سابق، ص٣١١، ص٣٢٨على التوالي.

[٢١] المرجع السابق، ص٧٤.

[٢٢] الكيلاني، نجيب. **مدخل إلى الأدب الإسلامي**، مرجع سابق، ص٨٩.

[٢٣] المرجع السابق، ص٩١.

[٢٤] المرجع السابق، ص٩٤.

بالقول إنَّ الإسلام "يعلي القيم الجمالية ويعلي من شأنها ويحيطها بسياج من العفة والنقاء والطهر... ويزيد الكلمة الجمالية شرفاً حين يكلفها بأعظم رسالة وأسمى مهمة... الإسلام جميل يحب الجمال و لم يتنكر في يوم من الأيام للجمال الذي هو من صنع الله وإبداعه".[٢٥]

أمَّا عماد الدين خليل فقد أطال الوقوف عند قيمة الجمال وغايته، فقال: "إنَّ الجمال في المنظور الإسلامي ليس هدفاً بحد ذاته، كما قد يتبادر إلى الذهن... الجمال في الإسلام جمال قيمي، فما يقود إلى قيم إيجابية تبشيراً وتحقيقاً وتعزيزاً هو الجمال المطلوب."[٢٦]

ويؤكد أنَّ "الإسلام واقعي حينما يسمي حتى ما لا يرضاه زينة أو جمالاً، ولكنَّه يفرّق بين الجمال الذي يقود إلى الحق، والجمال الذي يقود إلى الباطل... فهناك الجمال الذي يدخل دائرة الحِلّ، بل يغدو أمراً واجباً، وهناك الجمال الذي يدخل دائرة الحرمة ويغدو أمراً مرذولاً."[٢٧] ويرى أنَّ "هذا الدين جاء لكي يمنح الإنسان فرصة أكبر للتحقق بالحياة والجمال، ولكي يحرر الإنسان من الثنائية التي وضعته فيها المذاهب والأديان المحرفة: إمَّا الأرض وإمَّا السماء، إمَّا الدنيا وإمَّا الآخرة؛ إذ "إنَّ الإنسان المسلم قد أتيحت له الفرصة التي لم تتح للآخرين بهذا القدر المتوازن من الانفتاح والضبط معاً."[٢٨] وينتقد صراحة التفريق بين الجمال وغايته، مؤكداً أنَّه ليس في المنظور الإسلامي حواجز تفصل بين الجمال والمنفعة والقيمة، متسائلاً "لِمَ خلق الله سبحانه هذه القيم الجمالية... إن لم تكن من وراء ذلك حكمة ومنفعة تحتمان على الإنسان التعامل مع (الجمال) والتكيف بقيمه، وتزيين الحياة الدنيا بمعطياته التي ما لها من نفاد؟!."[٢٩]

---

[٢٥] المرجع السابق، ص٩٨.
[٢٦] خليل،عماد الدين. **مدخل إلى نظرية الأدب الإسلامي**، مرجع سابق، ص٣٤.
[٢٧] المرجع السابق، ص٤١.
[٢٨] المرجع السابق، ص٥٠.
[٢٩] المرجع السابق، ص٢٧.

ويرى محمد إقبال عروى أنَّ التهمة الرئيسية التي توجّه إلى الأدب الإسلامي عدم توفره على ميزة فنية، وأنَّه يمتاز بـ(كثافة المضموني وضعف الفني)؛ لأنَّه أدب يبحث عن غاية تجعله يهتم بها أكثر من اهتمامه بالجانب الفني. ويرد على هذه التهمة قائلاً "إذا كانت التجربة الواقعية للأدب الإسلامي حديثاً قد كشفت عن ضخامة المعنوي وضحالة المستوى الفني، فإنَّ ذلك لا يقف مبرراً للقول بأنَّ الإسلام يريد من أصحابه أو يدعوهم إلى الاهتمام بالمعنى أكثر من الفن، وأنَّ الأساس الذي ينطلق منه هو نبل المضامين وإيجابيتها دون النظر إلى جهة الجمال الفنية... وهذه عمومية لا تستند إلى أبسط المناهج العلمية، بالإضافة إلى تخبطها في دائرة السرعة والاستعجال."[٣٠]

الجمال والأخلاق

منذ أن بدأت رحلة الأدب والفن، أُثير سؤال حول علاقة الأدب والفن بالأخلاق، ولعل أول إشارة وصلت إلينا بهذا الصدد ما ورد في مسرحية الضفادع لأرسطو فانيس التي مثلت قبل أربعة قرون من الميلاد، وهي تهاجم (يوربيدس)؛ لأنَّه هدم المبادئ والأخلاق بثقافته السوفسطائية.

ويرى أرسطو وأفلاطون أنَّ هدف الفن المأساوي خُلُقي؛ إذ إنه يُطهّر النَّفْس من ذنوبها ويبعدها عن خطاياها.[٣١]

أمَّا المدارس الفلسفية الفنية الحديثة فتستمد من الكلاسيكية الغاية الخُلُقية للآداب، التي تدعو إلى انتصار الحق على الباطل؛ إذ يرى (ديدرو) أنَّ الحق والخير والجمال بينهما وشائج وثيقة، ويقرر أنَّه كانت صلة صريحة بين الجمال والأخلاق، ويقول: إنَّ الجمال ما لم يكن خُلُقياً لا يكون عالمياً. ويرى (نيتشه) و(شوبنهاور) آراء مقاربة لذلك.[٣٢]

---

[٣٠] عروي، محمد إقبال. **جمالية الأدب الإسلامي**، مرجع سابق، ص٥٢-٥٣.

[٣١] هلال، محمد غنيمي. **النقد الأدبي الحديث**، مرجع سابق، ص٨٥ وما بعدها.

[٣٢] للتفصيل في آراء هؤلاء الفلاسفة، انظر:

- هلال، محمد غنيمي. **النقد الأدبي الحديث**، مرجع سابق، ص٢٠٣ وما بعدها.

وهكذا نجد أنَّ الفلسفات القديمة ومدارس الفن انقسمت بين رأيين؛ إذ مال الأول إلى ربط الجمال بالأخلاق، ورأى الآخر أن لا علاقة بينهما. ونحن نعرف أن نقدنا العربي القديم قد تنبه لذلك أيضاً؛ إذ يقول الجرجاني: "لو كانت الديانة عاراً على الشعر وكان سوء الاعتقاد سبباً لتأخر الشاعر لوجب أن يمحى اسم أبي نوّاس من الدواوين."[٣٣]

وكان لمنظِّري الأدب الإسلامي رأيٌ في علاقة الجمال بالأخلاق؛ فهذا نجيب الكيلاني يرى أنَّ الأدب الإسلامي يجب أن يكون ملتزماً بآداب الإسلام وأخلاقياته؛ فهو "إفراز طبيعي لمجتمع مسلم، والذين يعارضون هذا التصور يهددون الأصول والبديهيات والوقائع التاريخية... وأنَّ على الأدباء الإسلاميين أن يهتموا بتأصيل القيم الجمالية ومضامينهم الفكرية الأصيلة."[٣٤]

ويقول: "الجمال سبب من أسباب الإيمان، وعنصر من عناصره. والقيم الجمالية الفنية تحمل على جناحيها ما يعمّق هذا الإيمان ويقويه، ويجعله وسيلة للسعادة والخير في هذه الحياة"[٣٥] ويوضح ذلك بالقول: "إنَّ الاضطراب الذي ساد المفهوم الجمالي راجع إلى اختلاف المنطلق العقدي الذي يبدأ منه المفكرون وأنّ تَزَعْزُع القيم الدينية في الغرب، والموقف السّيئ الذي وقفه المفكرون والأدباء والفنانون عامة من التصورات الكنسية وتاريخها، قد ساعد على محاولة إقصائها.... والإسلام يعلي القيم الجمالية... ويحيطها بسياج من العفة والنقاء والطهر، ويفتح الباب واسعاً أمام الإبداعات الفنية والأدبية الخلاقة، ويزيد الكلمة الجميلة شرفاً... والإسلام الذي أمر المؤمنين أن يأخذوا زينتهم عند كل مسجد، وعلّمهم أن الله جميل يحب الجمال، لم يتنكر في يوم من الأيام للجمال الذي هو من صنع الله وإبداعه."[٣٦]

---

[٣٣] الجرجاني، القاضي علي بن عبد العزيز. **الوساطة بين المتنبي وخصومه**، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي البجاوي، القاهرة: مطبعة البابي الحلبي، ط٤، ١٩٦٦م، ص٦٤.

[٣٤] الكيلاني، نجيب. **مدخل إلى الأدب الإسلامي**، مرجع سابق، ص٤٧.

[٣٥] المرجع السابق، ص٩١.

[٣٦] المرجع السابق، ص٩٨.

أمَّا عماد الدين خليل فيرى أنَّ الجمال، في الإسلام، يتعاشق "بألفة ومحبة من قيم الآخرة والدنيا... وتنسجم وتتناغم كافة الثنائيات."[٣٧] ويتحدث عن علاقة الإسلام بالأخلاق فيقول: "إنَّ الإسلام يسمي الجميل جميلاً حتى لو نَدّ عن مقولاته وتصوراته ورؤيته النقية للأشياء، وهو بالمقابل لا يسمح بتجميل القبيح ورفعه إلى درجة المشروعية في الرؤية والتعامل والإعجاب؛ لأنَّ عملاً كهذا لا يعدو أن يكون تزييفاً للواقع وكذباً على الحقيقة."[٣٨] ويقف عند رأي (جونسون) في الجمالية، الذي يرى أنَّ الجمالية تحرر من فجاجة الأخلاقيين، وأنَّ الفن فن وليس شيئاً آخر، وأنَّ قيمة الفن توجد في ممارستنا له، وليس فيما يقال عن تأثيره في السلوك.[٣٩] ويناقش هذا الرأي باستفاضة واصلاً إلى القول إنَّ الجمال في المفهوم الإسلامي مرتبط بالأخلاق والقيم، لكنه لا يَصِمُ ما هو غير أخلاقي بأنَّه ليس جميلاً بل يفرّق بين جمالين: جمال للروح والبدن، وجمال حسي يشبع الجسد لكنه يصيب الروح بالعقم والتحجر.[٤٠]

ويقف محمد إقبال عروي محاوراً المناهج البنيوية والشكلانية، التي ترى أنَّ وظيفة الأدب "جمالية خالصة لا تخدم غرضاً تعليمياً أو أخلاقياً أو اجتماعياً، وإنَّما الغاية منها الإدهاش وتجربة بكارة الرؤية."[٤١] ويناقش انعكاساتها في الأدب العربي على يد النُّويهي مثلاً، الذي يقول: "فالفنُّ رضينا بهذا أو لم نرضَ لا يُحكَم عليه في مجال النقد الأدبي بمقياس الأخلاق، بل المقياس الصحيح الوحيد في مجال النقد هو المقياس الفني المحض."[٤٢] ويرى أنَّ هذه المناهج مقحمة على الأدب العربي، وأن سببها "الانبهار

---

[٣٧] خليل، عماد الدين. **الفن والعقيدة**، مؤسسة الرسالة، ط١، ١٩٩٠م، ص١٢.

[٣٨] خليل، عماد الدين. **مدخل إلى نظرية الأدب الإسلامي**، مرجع سابق، ص٤١.

[٣٩] انظر:

- جونسون، ر.ف. **الجمالية (ضمن موسوعة المصطلح النقدي)**، ترجمة: عبد الواحد لؤلؤة، بغداد: دار الرشيد، ط١، ١٩٨٢م، ص٢٧٨.
- خليل، عماد الدين. **الغايات المستهدفة للأدب الإسلامي**، مرجع سابق، ص٦٣.

[٤٠] للتفصيل في ذلك، انظر:

- خليل، عماد الدين. **الغايات المستهدفة للأدب الإسلامي(فصل الجمالية)**، مرجع سابق، ص٤٩–٨٣.

[٤١] عروي، محمد إقبال. **جمالية الأدب الإسلامي**، مرجع سابق، ص٩٤.

[٤٢] النويهي، محمد. **شخصية بشار**، بيروت–لبنان: دار الفكر، ط٢، ص١٩٦.

المستعجل بالمعطيات الغربية في مجال النقد الأدبي، واستحالة الفصل بين الجوانب الفنية وغيرها أثناء الممارسة النقدية."[٤٣]

ثالثاً: نقد الجمال الماركسي

تُعدّ الفلسفة الماركسية في أفكارها امتداداً للفلسفات الواقعية، بل إنَّ فلسفة (هيجل) المثالية حُوِّرت تحويراً كبيراً في فلسفة ماركس وأتباعه، ومعلوم أنَّ ماركس كان تلميذاً لهيجل في صباه.[٤٤] وتقوم الفلسفة الواقعية المادية الماركسية على تفسير العمل الأدبي بحسب علاقته بالمجتمع، وتزعم أنَّ جمال الأدب كامنٌ بتصويره واقع الإنسان وصراع الطبقات، وأنَّه لا يمكن أن يكون هناك جمال إذا لم يكن غايته خدمة المجتمع وأهدافه السياسية، وأنَّ مشكلات الإنسان جميعها مادية ومحورها الاقتصاد.[٤٥]

وترى النظرية الماركسية أنَّ جميع المحاولات التي سبقتها لم تفهم الجمال على حقيقته، ولم تعرف أسباب رقيه وانحطاطه إلا بعد أن جاءت آراء ماركس، فربطت بين الجمال وحركة الاقتصاد "وتتحدد عندهم أسس الجمال برؤية الأديب للعمل الأدبي صحيحاً وناجحاً بمقدار ما يؤثر في وعي وبناء العصر الذي نشأ فيه، وكذلك بمقدار ما ينجح الأديب في تصوير الواقع... ويصبح الأدب والفن عامة مرتبطاً بالعمل مهيئاً لخدمة الثورات لتجديد قيم المجتمع."[٤٦] ويرى الماركسيون أنَّ علم الجمال عند غيرهم قد وصل إلى طريق مسدود؛ لأنَّه يحاول أن يفسر الفن انطلاقاً من قوانينه الداخلية، مهملاً العلاقات الاجتماعية.[٤٧]

---

[٤٣] عروي، محمد إقبال. **جمالية الأدب الإسلامي**، مرجع سابق، ص١٠٤.

[٤٤] هلال، محمد غنيمي. **النقد الأدبي الحديث**، مرجع سابق، ص٣٠٩.

[٤٥] ريتشارد، أندريه. **النقد الجمالي**، ترجمة: هنري زغيب، بيروت: دار عويدات، ط١، ١٩٧٤م، ص١١٧.

[٤٦] النحوي، عدنان علي رضا. **الأدب الإسلامي إنسانيته وعالميته**، السعودية: دار النحوي، ط٤، ٢٠٠١م، ص٣٤٢-٣٤٣.

[٤٧] نيكوف ونوفا، أومسيا وسمير. **موجز تاريخ النظريات الجمالية**، ترجمة: باسم السقا، بيروت: دار الفارابي، ١٩٧٩م، ص٦ وما بعدها.

وقد حاول النقاد الإسلاميون الوقوف عند النظرية الماركسية ومحاولة نقدها؛ فنجيب الكيلاني يرى أنَّ الماركسية أخفقت في أهدافها، فراحت ترمي عيوبها على غيرها. وهكذا نجد أنَّ أفكار نجيب الكيلاني في هذا المضمار أفكار قليلة ومبتسرة، ولم تضف شيئاً جديداً، أو تكشف مساوئ الجمال الماركسي.

ولعلَّ عماد الدين خليل من أبرز النقاد الإسلاميين المعاصرين وقوفاً عند نقد الفكر الماركسي، فقد أشار إلى أنَّ الماركسية "تحصر الحق المقدس للبحث في الجمال في نطاق الكهنوت الماركسي الجديد وحده... كما تُصرّ الماركسية على تفرّد اتجاهين رئيسين في علم الجمال هما: المادي والمثالي، كما تُصرّ على أنّ تَكشُّف المعضلات الجمالية لا يتم إلا بنضال التعاليم الجمالية المادية ضد المثالية."[٤٨]

ويقف عماد الدين مناقشاً آراء النظرية الماركسية، ويرى أنها ناقضت نفسها، فإذا كان الجمال الماركسي يقدم "نقيضا للجماليات الغربية (البرجوازية) فإن حزبية الفن التي قال بها لينين تمثل أقصى درجات التناقض في النشاط الجمالي... ولا تفضي إلا إلى إخضاع الحقل الفني إلى أوامر الفكر الفلسفي، أو بتعبير أسهل الفكر السياسي."[٤٩]

ويناقش عماد الدين خليل رأي الماركسيين في تغليب المضمون على الشكل، بوصفه الهمّ الأول للجمالية الماركسية، حتى ينسحب الشكل إلى الخط العاشر، ويؤكد أنَّ ماركس ومن أتى بعده عرضوا معضلات الجمال لكنهم كانوا عبيد ميولهم ورغباتهم... أو ضرورات العمل السياسي،[٥٠] لذلك لم يصلوا إلى فهم حقيقي للجمال.

وبعد أن يحاور الأسس الفلسفية لنظرية الجمال الماركسية ووقوعها في التناقض، يقف عند موقف النظرية الماركسية من الجمال في المنظور الإسلامي، ويردّ على آراء الماركسية بأنَّ المفهوم الجمالي عند الفلاسفة العرب نابع من أنَّ جمال الأشياء منبثق عن طبيعتها، وأنَّ الآراء الجمالية الإسلامية هي آراء طبقة الإقطاعيين الحاكمة.[٥١] ويرد

[٤٨] خليل، عماد الدين. نقد للرؤية الماركسية للجمال، **مجلة الأدب الإسلامي**، المجلد١، العدد١، ص٨.

[٤٩] خليل، عماد الدين. **الغايات المستهدفة للأدب الإسلامي**، مرجع سابق، ص٧١.

[٥٠] المرجع السابق، ص٧١-٧٢.

[٥١] المرجع السابق، ص٧٢-٧٣.

عماد الدين خليل على آراء الفلسفة الماركسية بأنَّ النقد العربي الإسلامي كان نقداً شكلياً لم يتعرض للمضمون لإرضاء الطبقة الحاكمة، ويؤكد أنَّ إحدى إشكالات الجمالية الماركسية كامنة في تعميمها "وأنَّ النظرة الموضوعية لآراء المشارقة تجعلنا نلاحظ انقسام الأدباء الإسلاميين؛ بين من أكدوا على الشكل وآخرين أكدوا على الشكل والمضمون معاً، بل لم يفصل آخرون بين الأمرين، وبلغ الأمر ذروته عند الجرجاني."[٥٢]

ويرد عماد الدين خليل على زعم الماركسيين بأنَّ "الأفكار الجمالية التقدمية عند العرب في القرون الوسطى، كما هو الحال مع الفن نفسه، نَمَتْ وتطورت من خلال نضالها مع وجهة النظر المثالية ضد التحديد المفروض على مختلف أشكال الأدب والفن."[٥٣] مبدياً وجهة نظر الناقد الإسلامي التي ترى أن هذا الدين جاء لكي يمنح الإنسان فرصة أكبر للتحقق بالحياة والجمال، وينقل عن (روم لاندو) قوله: "إنَّ الجمال هو المثل الأعلى الإسلامي... وهكذا فالمثل الأعلى الإسلامي هو اللامتناهي، ليس فقط في المكان، ولكن في الزمان أيضاً. لقد كان الكون عند المسلمين مظهراً حياً، وبالتالي متغيراً لإبداعية الله، إنَّه لم يكن كينونة ولكن صيرورة أزلية،"[٥٤] ويضيف أنَّ الإسلام يؤكد عكس الماركسية على الوحدة الجمالية "التي تضم كل الجزئيات والتناقضات الظاهرية والقيم المتعارضة، في كيان واحد متماسك، أو عالم متناغم جميل."[٥٥]

وهكذا يتبين لنا أنَّ عماد الدين خليل أطال في حوار الجمال الماركسي، وردّ على أفكار منظريها، ونافح عن الفكر الجمالي الإسلامي، واستشهد بنصوص كثيرة لعدد من منظري الفكر الإسلامي وعلمائه بأسلوب علمي أكاديمي، مفيداً من توظيف أفكار العرب والغربيين... لكن مما يؤخذ على عماد الدين خليل كما يذهب إلى ذلك محمد

---

[٥٢] المرجع السابق، ص٧٤.

[٥٣] نيكوف ونوفا، **موجز تاريخ النظريات الجمالية**، مرجع سابق، ص٦٣ وما بعدها.

[٥٤] خليل، عماد الدين. **الفن والعقيدة**، مرجع سابق، ص٢٧.

[٥٥] خليل، عماد الدين. **الطبيعة في الفن الغربي والإسلامي**، مؤسسة الرسالة، ط٢، ١٩٨١م، ص٨٢.

إقبال عروي هو: طغيان الاقتباسات الخارجية التي تصل في بعض الأحيان إلى صفحات، وكذلك اقتباس الكاتب مما نشره في كتبه السابقة.[٥٦]

ويناقش محمد إقبال عروي الجمالية، التي ترى أن وظيفة الأدب جمالية خالصة "لا تخدم غرضا تعليمياً أو أخلاقياً أو اجتماعياً وإنَّما الغاية منها الإدهاش."[٥٧] ويرى أنَّ الماركسية كانت "متطرفة جداً جهة الالتزام بقيم الحزب وأصدائه السياسية، مما أدى إلى القضاء الرسمي على المدرسة الشكلانية في اللغة والأدب، المهتمة بجمالية النص وشكلانيته وقوانينه الداخلية."[٥٨]

رابعاً: الجمال بين الشكل والمضمون

ظل موضوع الشكل والمضمون إشكالياً في النقدين العربي والغربي، فمنذ نشأة النقد، رأى (أرسطو) أنَّ الألفاظ علامات للمعاني، وهي تتفاوت جمالاً وقبحاً ومن الكلمات ما هي ألصق بالمعني وأنَّ جمال الألفاظ ينبع من جرسها الصوتي ومعناها معاً.[٥٩]

ولم يخرج النقد العربي القديم كثيرا في بدئه عن آراء (أرسطو)، لكنَّه سرعان ما انقسم إلى ثلاثة أطراف؛ رأى أولُها أنَّ الفضل للمعنى على اللفظ أو المضمون على الشكل ويمثل هؤلاء أبو عمرو الشيباني وابن طباطبا والآمدي، الذي يقول عن أبي تمام "إنَّ اهتمامه بمعانيه أكثر من اهتمامه بألفاظه... وهو هنا ضالة الشعراء وطلبتهم."[٦٠] ورأى الطرف الثاني الذي يمثله الجاحظ أنَّ الفضل للألفاظ في مقولته الشهيرة عن المعاني المطروحة في الطريق، وحذا حذوَه كلٌّ من قدامة بن جعفر وابن خلدون، فقد رأى ابن خلدون "أن المعاني موجودة عند كل واحد، وفي طوع كل فكر منها ما يشاء

[٥٦] عروي، محمد إقبال. قراءة في نظرية الأدب الإسلامي، **مجلة الأدب الإسلامي**، العدد٦، ١٩٩٥م، ص٢٤.

[٥٧] عروي، محمد إقبال. **جمالية الأدب الإسلامي**، مرجع سابق، ص٩٤.

[٥٨] المرجع السابق، ص١٠٠.

[٥٩] انظر: هلال، محمد غنيمي. **النقد الأدبي الحديث**، مرجع سابق، ص٢٥١ – ٢٥٣.

[٦٠] انظر: الآمدي، أبو القاسم الحسن بن بشر. **الموازنة بين أبي تمام والبحتري**، القاهرة: دار المعارف، ١٩٦٥م، ج١، ص٤٠٠.

ويرضى ولا تحتاج إلى صناعة[٦١] بل تأليف الكلام للعبارة هو ما يحتـاج إلى صـناعة. وعمل الطرف الثالث على الموازنة بين اللفظ والمعنى، ومن أقدم النقَّاد الـذين تنبَّهـوا لذلك بشر بن المعتمر ثم ابن قتيبة، وبلغ الأمرُ ذروتَه في نظرية النظم عند عبد القـاهر الجرجاني.

أمَّا في النقد الغربي فقد أشار (ديدرو) أنَّه لا يمكن أن توصف الكلمة بجمال وقبح إلا في داخل نصها، وأنَّ هناك تكاملاً بين الشكل والمضـمون، ورأى (كانـت) أنَّ الجمال في الشكل وبصورته المحضة، وأنَّ المضمون تَبَعٌ لذلك، ويرى (كروتشه) أنَّ لا تفريق بين اللفظ والمعنى والشكل والمضمون، وإنْ كانت القيمة في الشكل أساساً.[٦٢] ثم جاءت الفلسفات الواقعية المادية التي اهتم أصحابها بالمضمون اهتماماً كبيراً طغى على الجانب الشكلي.

واهتم منظِّرو الأدب الإسلامي بإشكاليَّة الشكل والمضمون، فهذا نجيب الكيلاني يقول: "لقد حاول الدارسون أن يجعلوا من الأدب مضموناً وشكلاً، وعلى الرغم مـن صعوبة الفصل بين الشكل والمضمون، إلا أنَّ هذا التبسيط أو التصوُّر يبدو ضرورياً في بعض الأحيان توارثناه عن الفلسفات القديمة...."[٦٣]

ويضيف قائلاً: "كان لتقسيم الأدب إلى عنصري الشكل والمضمون أثرٌ سـلبي لا يمكن تجاهلُه، فلقد احتفى بعض العلماء احتفاءً زائداً بالفكرة على حسـاب الشـكل الفنِّي، فاختلَّت الموازين الفنِّية، وضعف التأثير، وقلّت المتعة."[٦٤]

ويرى أنَّ الإشكالية التي تكتنف الأدب الإسلامي هي شكلية لا مضمونية، فهـو يقول: "التنظير للأدب الإسلامي لا يثير كثيرَ جدلٍ في ناحية المضمون، لكن الأشكال

---

[٦١] انظر: ابن خلدون، عبد الرحمن محمد بن محمد. **المقدمة**، القاهرة: المطبعة البهية، د.ت.، ص١٣٠٢.

[٦٢] انظر: هلال، محمد غنيمي. **النقد الأدبي الحديث**، مرجع سابق، ص٣١٦.

[٦٣] الكيلاني، نجيب. **مدخل إلى الأدب الإسلامي**، مرجع سابق، ص٢٧.

[٦٤] المرجع السابق، ص٢٧-٢٨.

الفنية التي لا تكاد تستقر على حال، والتي تختلف فيها الأذواق والأفهام والمناهج الفلسفية هي المشكلة، بل أكاد أقول هي العقبة التي تعترض طريق الباحثين عن نظرية سوية مقنعة للأدب الإسلامي."[٦٥]

ويحدد موقفه من هذه الإشكالية قائلاً: "إنَّ الشكل الفني ميراث وتراث وأنَّه بطبيعته متغير ومتنوع، وأنَّ مجال العمل فيه يلتصق بإبداع المبدعين أكثر من التصاقه بآراء المؤرخين والنقاد، وهو قضية قبول بين المبدع والمتلقي بالدرجة الأولى، والناقد مجرد وسيط ذي وجهة نظر... ولا شك أنَّ حرص الإسلاميين على المضمون الفكري واطمئنانهم له سوف يجعلهم أكثر ثقة في ارتياد التجارب الإبداعية."[٦٦]

ويلخص موقفه حول العلاقة بين الشكل والمضمون، وأهمية كل منهما في الأدب الإسلامي المعاصر فيقول: "إنَّ الأدب يحرص أشد الحرص على مضمونه الفكري النابع من قيم الإسلام العريقة... ويعوِّل كثيراً على الأثر أو الانطباع الذي يترسب لدى المتلقي ويتفاعل معه."[٦٧]

أمَّا عماد الدين خليل فيقول: "إنَّ الأدبَ بنية متعاشقة بين الشكل والمضمون وفكّ الارتباط بينهما سيقتل هذا أو ذاك... وأنت تذكر معي خطيئة الواقعية الاشتراكية في الاتحاد السوفيتي حينما جنحت نحو المضمون فعجزت أن تقدم أدباً يضاهي ما قدمه الروس أنفسهم زمن تولستوي وديستويفسكي وتورجينيف وميكلوف."[٦٨] ويؤكد في مكان آخر على جدلية العلاقة بين الشكل والمضمون، ويعرض بالتفصيل آراء العلماء العرب المسلمين في هذا الأمر، وكيف وَفّقوا بين هذه الثنائية، فهو يقول: "في الحالة الإسلامية فإن الذي يحدث هو ما يمكن اعتباره نقيضاً

---

[٦٥] المرجع السابق، ص١٩.
[٦٦] المرجع السابق، ص٢٠-٢١.
[٦٧] المرجع السابق، ص٣٤.
[٦٨] خليل، عماد الدين. **حوار في الهموم الإسلامية**، دار الحكمة، ٢٠٠٢، ص٧٦.

لخطيئة البرناسية أي الذهاب باتجاه المضمون دون بذل جهد كاف لتحسين قيم المعطى الأدبي وآلياته الفنية والجمالية، وهي الخطيئة التي سبق وإن وقع في إسارها أدباء الماركسية بإدانتهم للشكلانية وانجرافهم باتجاه الأداء المباشر."[٦٩]

من هنا نجد أنَّ عماد الدين خليل وضع يده على الجرح، وعرف كيف يضع الدواء الناجح له، ووجد المسار الذي يقود الأدب الإسلامي إلى مصاف العالمية، بتخلصه من الانسياق وراء المضمون على حساب الشكل. وهو لا يكتفي بذلك بل يخصص حيزاً كبيراً من كتابه (مدخل إلى نظرية الأدب الإسلامي) لمعالجة ظاهرة الشكل والمضمون، مؤكداً على نظرة الإسلام -الوسطية في كل شيء- التي ترى أنَّ الفن الإسلامي إطار كوني ملتزم وإنساني إيماني، وتوحيدي وأخلاقي إيجابي، وكما يعبّر الإسلام عن مرونته الفنية في المحتوى، فإنَّه يمتلك ذات المرونة في (الشكل)، فهو مفتوح للتعبيرعن التجربة الفنية بأية وسيلة كانت: الكلمة، والصوت، والحركة، والتشكيل. وهو يدعو إلى الوحدة الفنية التي توازن بين الشكل والمضمون. وتحدث عن المسرح قائلاً: "إنَّ الفنَّان المسلم أمامه فرصة الاختيار لكي يقبل المسرح كشكل فني ويرفض المضمون... والإسلام لم يقف يوماً إزاء الأشكال."[٧٠] ولا يخص الأمر المسرح وحده بل يمتد إلى شعر التفعيلة وقصيدة النثر، فأكد أنه لا يرفضهما شكلاً، وإنما يرفض بعض مضامين الغموض وهدم اللغة واللاقصدية فيهما، التي تحولهما إلى هذر سريالي.[٧١]

ويرى محمد إقبال عروي أنَّ أخطر سلبية يعاني منها الدارس الجمالي للأدب الإسلامي المعاصر(كثافة المضموني وضعف الفني)؛ إذ ازدهر الأدب الإسلامي المعاصر على مستوى الرؤى والمحتويات، لكن الجانب الفني ظل يعاني من التواضع غير المرغوب

---

[٦٩] انظر: خليل، عماد الدين. **قضايا الأدب الإسلامي: الثنائيات الأساسية توافق أم تضاد**، بحث مقدم إلى المؤتمر السنوي الثاني لكلية الآداب في جامعة الزرقاء، الأردن: أيار١٩٩٩م، ص٥-٦.

[٧٠] خليل، عماد الدين. **مدخل إلى نظرية الأدب الإسلامي**، مرجع سابق، ص١٣٠.

[٧١] المرجع السابق، ص١٤٨ وما بعدها، بتصرف.

فيه، وإنْ كان "ذلك لا يقف مبرراً للقول بأن الإسلام يريد من أصحابه أو يدعوهم إلى الاهتمام بالمعنى أكثر من الفن،وأن الأساس الذي ينطلق منه هو نبل المضامين وإيجابيتها، دون النظر جهة الجمال الفنية... فالأدب الإسلامي لا يلغي الجمالية الفنية بل يحرص عليها وينمّيها."[٧٢] ثمَّ يقول عروي: إنَّه مضطر لمخالفة عماد الدين خليل في رأيه الذي تعامل به مع إشكالية الشكل والمضمون، ويرى أنَّ عماد الدين خليل يسعى إلى تكريس ظاهرة المضمونية والتزهيد بالجمالية، التي تعد أساس العملية الإبداعية، وذلك يعود إلى سيادة كل إنتاج هش بسيط ساذج؛ لأنَّ مقياس الجودة عند عماد الدين خليل -على حد عروي- ليس هو الجمالية والشكل والفن، وإنما هو الوجدان والفكر، ويؤكد أنَّ طغيان المضموني على الجمالي في الأدب الإسلامي المعاصر جعل سؤاله الأساس ماذا قال الأديب، و لم يتجاوزه إلى كيفية القول.[٧٣]

ويتفق عروي مع عماد الدين خليل في تشخيص الضعف الفني الذي يعاني منه الأدب الإسلامي المعاصر، وغلبة المضموني فيه، وإنْ كان ذلك يحتاج إلى تفسير شمولي يستغرق الإبداع ونقده، وهذه هي نقطة الاختلاف بينهما.[٧٤]

خامساً: الجمال والانفتاح

تعدُّ إشكالية الانفتاح واحدةً من الإشكاليات الكبرى التي تواجه الأدب الإسلامي المعاصر. وممّا لا شك فيه أنَّ الثقافات الحديثة التي جعلت التواصل متيسراً لأي شخص قادت إلى عدم إمكانية تجاهل الآخر والابتعاد عنه، وقد وقف الأدباء الإسلاميون عند هذه الإشكالية، وحاولوا إبداء رأيهم فيها؛ فنجيب الكيلاني اتخذ موقفاً يكاد يكون سلبياً من الانفتاح على الآخر، فهو يقول: "إنَّ الذي نريده أن يكون الأدب الإسلامي

---

[٧٢] عروي، محمد إقبال. **جمالية الأدب الإسلامي**، مرجع سابق، ص٥٢-٥٣.

[٧٣] المرجع السابق، ص١١٩-١٢٠.

[٧٤] عروي، محمد إقبال. قراءة في نظرية الأدب الإسلامي، **مجلة الأدب الإسلامي**، العدد٥،١٩٩٦م، ص١٦ وما بعدها.

أدباً إسلامياً أو بتعبير آخر أن يكون مصطلح الأدب الإسلامي ضمنياً أدباً عربياً بالدرجة الأولى... ولهذا فإن إحياء مصطلح الأدب الإسلامي إنما هو في الواقع إيضاح لإيديولوجية ما نسميه الأدب العربي...."[٧٥]

ولعلَّ عماد الدين خليل كان الأكثر وعياً في مسألة الانفتاح، فقد دعا إلى الانفتاح الواعي الذي ينتقي ما يفيد ويبتعد عن ما يسيء، فهو يقول: "لن ننتظر إبداعا... ما لم يتجاوز مثقفونا الحاجز إلى الآخر، ويتحققوا بإقبال نَهِمٍ لا يعرف شبعاً ولا ارتواء على كل ما هو أدبي مما يصدر في شرق أو غربٍ."[٧٦]

ويضيف "إنَّ الأخذ عن الغير ليس خطأ بحد ذاته على الإطلاق، بل العكس هو الصحيح؛ إذ الحكمة ضالة المؤمن أنّى وجدها فهو أحق بها، كما يحدثنا رسولنا عليه الصلاة والسلام."[٧٧]

ويؤكد أنَّ "الأخذ عن الغرب الحديث جائز، بل هو ضرورة فنية وحضارية، ولكن الانصهار فيه..التلاشي في رؤيته الفنية للكون والحياة والإنسان أمر مرفوض."[٧٨]

ويدعو عماد الدين خليل إلى الانفتاح على المذاهب الأدبية، والمدارس الفكرية، والأشكال الفنية، ما دامت لا تتعارض مع وجهة نظره الدينية وقيمه العليا، ويؤكد وجوب أن يتحرر الأديب المسلم، أكثر فأكثر من عقدة التخوف من الأشكال المتجددة في ديناميتها، ولا يتردد في قبول قصيدة النثر وسواها، بيد أنَّه في الوقت ذاته يحدد أطر ذلك الانفتاح، كي لا يصبح تياراً جارفاً يهدم القيم، ويحطم الأشكال، ويحيل كل شي إلى فوضى، فهو يقول: "يتوجب أن نقف قليلاً لتأكيد الموقف الوسطي للنظرية الإسلامية بصدد الثابت والمتحول... الستاتيك والديناميك في تيار الإبداع الأدبي. إنه بتركيز بالغ رفض للسكون التام من جهة، والحركة العمياء من جهة

[٧٥] الكيلاني، نجيب. **مدخل إلى الأدب الإسلامي**، مرجع سابق، ص٤٤-٤٥.
[٧٦] خليل، عماد الدين. **مدخل إلى نظرية الأدب الإسلامي**، مرجع سابق، ص٧٥.
[٧٧] المرجع السابق، ص٨٢.
[٧٨] خليل، عماد الدين. **الفن والعقيدة**، مرجع سابق، ص٢٨.

أخرى، احترام لعناصر الديمومة والثبات من جهة، وانفتاح على قوى التجديد والتغيير والتحول من جهة أخرى، إن الأدب الإسلامي لا يجد أيما عائق يصده عن قبول الجديد المتغير ما دام أنه لا يرتطم ورؤيته للكون والعالم والأشياء... إنَّ هنالك حدوداً للتغير والتجديد يتوجب أن يقف عندها الأديب الجاد، وإلا سُقْنا معطياتنا الأدبية إلى الضياع الذي لا نصل في صحاريه المترامية إلى قطرة واحدة من ماء."[٧٩]

ويصنِّف عماد الدين خليل موقف الأدباء الإسلاميين من الأدب الغربي فيقول: "إنَّ ساحة الأدب الإسلامي المعاصر تشهد اليوم تيارين أساسيين في مواجهة تحدِّي الأدب الغربي، أو على الأقل إزاء التعامل معه بوصفه نشاطاً. وسنتجاوز الوقوف عند تيار ثالث يتخذ موقفاً وسطاً بين القبول والرفض، وهو في حقيقة الأمر الحالة المتوازنة المطلوبة، والتي يؤمل أن يلتقي عندها التياران الآخران... البعض يرفض هذا التعامل ابتداء، وقد يدين أصحابه بضعف وتخلخل الأسس الإسلامية لثقافتهم الأدبية... بل هو يرفض حتى استعارة بعض مصطلحات هذا الأدب وتوظيفها إسلامياً، ولو بصيغة مرحلية تستهدف التوصيل لحين إيجاد أو نحت مصطلحاتنا الإسلامية الخاصة بنا، والبعض الآخر يذهب في هذا التعامل إلى حدوده القصوى، وأيضاً دونما تمييز لموقع المعطى العربي من خارطة النشاط الأدبي."[٨٠] وهكذا فإنَّ عماد الدين خليل يميل إلى الموقف المتوازن الذي يأخذ دون انقياد، ويرفض دون انغلاق وتعصب، بل يعتمد وسطية الإسلام أساساً في التعامل مع الثقافات الأخرى.

إنَّ انفتاح الأدباء الإسلاميين المعاصرين، في نظر عروي، كان منعدم الضوابط، ولذلك انقلب "إلى تسيب وانبهار بكل ما أنتجته الذهنية الغربية دون إدراك للتباين... وسرعان ما تحول الانبهار إلى عبودية ودعاية متسترة حيناً ومتبرجة أحايين كثيرة، الأمر الذي أدى إلى ردِّ فعل يميل إلى التطرف والمبالغة."[٨١] ويؤكد أنَّ استقلالية الأدب

---

[٧٩] المرجع السابق، ص١٤٧.

[٨٠] خليل، عماد الدين. **الغايات المستهدفة للأدب الإسلامي**، مرجع سابق، ص١٢-١٣.

[٨١] عروي، محمد إقبال. **جمالية الأدب الإسلامي**، مرجع سابق، ص٣٦-٣٧.

أمر مستحيل، وهو ضرب من الكبر، ولذلك لا بدَّ من الانفتاح الذي يكشف مشروعيته من خلال ثلاثة منطلقات؛ أولها المنطلق الشرعي الذي يحثنا على الانفتاح على الآخر، والمنطلق التاريخي الذي حمل الكثير من شواهد الانفتاح على الآخر، والمنطلق الأدبي الإسلامي الذي يمارس فعله التغييري ضد ذاتين مختلفتين. فعلى المستوى الأول نجده يقوم ضد انغلاق الذات الجماعية على المجتمعات الإنسانية الأخرى، ويحارب كل نزعة من شأنها أن تنحو هذا المنحى الانغلاقي، وعلى المستوى الثاني فإنه ينهض ضد انغلاق الذات الفردية وتقوقعها في عالم الأنا، ومعاناة الفرد الرومانسية.[٨٢] ويلخّص موقفه قائلاً: "الإسلام لم يحدد رأياً في المسالة، و لم يشترط شروطاً فنية خاصة، وهو بموقفه هذا يدل على إدراك عميق لطبيعة الشكل وتطوره عبر العصور، كما يكشف عن إيمانه بأنَّ كل تحول في الحياة الاجتماعية قد يؤدي إلى تحول في الذوق الجمالي."[٨٣]

سادساً: خصوصية المفهوم الإسلامي للجمال

اهتم الأدباء الإسلاميون ببلورة مفهومٍ خاصٍ للجمالية الإسلامية، يضع في منظوره موازنة جادَّة بين مفاهيم علم الجمال من جهة، والمفهوم الحضاري للإسلام في التعامل مع مناحي الحياة كافة؛ فنجيب الكيلاني يرى أنَّ الأدب الإسلامي "ليس أدباً مجانباً للقيم الجمالية، فهو يحرص عليها أشد الحرص، بل ينمِّيها ويضيف إبداعاته إليها."[٨٤] ويؤكد أنَّ جمال الأدب الإسلامي نابع من أنَّه "إفراز طبيعي لمجتمع مسلم، والذين يعارضون هذا التصور... ينزعون أواصرها التي تعطيها سر نموها وجمالها وتأثيرها." [٨٥]

---

[٨٢] المرجع السابق، ص٤٠.

[٨٣] المرجع السابق، ص٧٥.

[٨٤] الكيلاني، نجيب. **مدخل إلى الأدب الإسلامي**، مرجع سابق، ص٣٣.

[٨٥] المرجع السابق، ص٤٧.

وربما كان عماد الدين خليل أكثر الأدباء الإسلاميين اهتماماً بتأصيل المصطلحات والمفاهيم المتعلقة بالجمال والإسلام، فقد وقف في دراساته جميعها عند هذا الأمر، وأشبعها تحليلاً؛ فهو يرى أنَّ الجمال الإسلامي يتجلى في شتى مناحي حياة المسلم "صعوداً باتجاه الخالق المبدع جل وعلا، حيث الجمال المطلق الذي ليس من سبيل إلى (معرفته) أو (وصفه) إلا بما حدثنا به القرآن الكريم نفسه، في تلك الآية الباهرة: ﴿ٱللَّهُ نُورُ ٱلسَّمَٰوَٰتِ وَٱلۡأَرۡضِۚ مَثَلُ نُورِهِۦ كَمِشۡكَوٰةٖ فِيهَا مِصۡبَاحٌۖ ٱلۡمِصۡبَاحُ فِي زُجَاجَةٍۖ ٱلزُّجَاجَةُ كَأَنَّهَا كَوۡكَبٞ دُرِّيّٞ يُوقَدُ مِن شَجَرَةٖ مُّبَٰرَكَةٖ زَيۡتُونَةٖ لَّا شَرۡقِيَّةٖ وَلَا غَرۡبِيَّةٖ يَكَادُ زَيۡتُهَا يُضِيٓءُ وَلَوۡ لَمۡ تَمۡسَسۡهُ نَارٞۚ نُّورٌ عَلَىٰ نُورٖۚ يَهۡدِي ٱللَّهُ لِنُورِهِۦ مَن يَشَآءُۚ وَيَضۡرِبُ ٱللَّهُ ٱلۡأَمۡثَٰلَ لِلنَّاسِۗ وَٱللَّهُ بِكُلِّ شَيۡءٍ عَلِيمٞ﴾ (النور: ٣٥)"[٨٦]

ويؤكِّد "أنَّ القرآن يطرح معطياته عن (الجمال) بالإشارة المحددة حيناً، وبالصيغ الضمنية غير المباشرة حيناً آخر... وهنا نلتقي بتأكيد متزايد على جمالية الخلق الكوني، ووضع حالة تقابل فعال معه... كما نلتقي بعروض قرآنية تعتمد (الكلمة) لتقديم لوحات مبدعة غنية بقيمتها ودلالاتها الجمالية."[٨٧]

ويضيف، إذا نظرنا إلى الإسلام نفسه على أساس أنَّه عقيدة شاملة، فإنَّنا نجد في توجهاته الشمولية حركة صوب التناغم الجمالي بين الموجودات.[٨٨] ويلخص المنظور الإسلامي للجمال بقوله: "إنَّ الجمال -وهذا هو اسمه الحقيقي في المنظور الإسلامي- إنما هو أداة اختبار لقدرة الإنسان على الفحص والتمحيص...على تجاوز الشكل الخارجي للأشياء وصولاً إلى الجوهر."[٨٩] ويؤكِّد عماد الدين خليل أنَّ هدف الإسلام جمالي قبل كل شيء، فقد "كان هدف الإسلام دائماً تعزيز العلاقات الجمالية

---

[٨٦] خليل، عماد الدين. **مدخل إلى نظرية الأدب الإسلامي**، مرجع سابق، ص١٥.

[٨٧] المرجع السابق، ص٢٥.

[٨٨] المرجع السابق، ص٣٠.

[٨٩] المرجع السابق، ص٣٥.

الصحيحة في هذا الكون... ويوم يصل الإنسان المسلم مرحلة (الإحسان)... يكون في الوقت نفسه قد عزز قيم الجمال في العالم وتحقق بها."[٩٠]

ويضيف قائلاً: "لا يقف الأمر في الرؤية الإسلامية عند حدّ تقرير أو تأكيد الحقيقة الجمالية في تركيب الكون والعالم والطبيعة وفي خلق الإنسان، وإنما يتعداه إلى الدعوة لاعتماد التزيّن والتجميل في ممارسات المسلم... إنَّ الله سبحانه أخرج لنا الجمال بالصيغ والمواصفات الدقيقة، وعلى الإنسان أن يتلقى هذه الهبة الكريمة بفعل مدرك ووجدان مفتوح...."[٩١] كما يؤكد على ضرورة اعتماد الجماليات الإسلامية في الأدب الإسلامي، فيقول: "إنَّنا بحاجة إلى أن يكثر فينا من الأدباء والفنانين من يملك القدرة على أن يقدم عملاً مبتكراً...؛ لأنَّ وظيفة الأدب والفن في المفهوم الإسلامي تغطية حيوية بالغة الخطورة، فكتاب الله اعتمد جمالية الكلمة، وتأثيرية المضمون لهز وجدان الناس وإيقاظ عقولهم."[٩٢] وهذا ما نحن بحاجة إليه الآن.

أما محمد إقبال عروي فيقول: "يؤمن المسلم سلفاً أنَّ الطبيعة من صنع الله عزّ وجل، ومع نمو مداركه ومستواه الفعلي الإحساسي يدرك بأنَّ الطبيعة ليست مخلوقاً عادياً، وإنما تمثل أعلى درجات الجمال، ولعل أهم السبل التي تسوق إلى الإيمان بالله هي الطبيعة، لأنها تخلق في نفسيته انعكاساً جمالياً لا مثيل له."[٩٣]

وقد اتخذ محمد إقبال عروي النقد مجالاً لعرض معطياته التنظيرية، وبدأ حملة تقويمية شملت سابقيه، وخاصة عماد الدين خليل في مدخله إلى نظرية الأدب، في محاولة لإيجاد حل بديل، ووضع تصور واضح لنظرية متكاملة لجمالية الأدب الإسلامي.

---

[٩٠] المرجع السابق، ص٣٩.

[٩١] خليل، عماد الدين. **حديث عن الجمال في الإسلام**، مرجع سابق، ص٢٠-٢١.

[٩٢] خليل، عماد الدين. **قيمة الأدب والفن**، بغداد: شركة الرشد، ١٩٩٥م، ص١٤.

[٩٣] عروي، محمد إقبال. **جمالية الأدب الإسلامي**، مرجع سابق، ص٥٣.

خاتمة:

يُعد الجمال واحداً من أهم ملامح العمل الفني، وهو يدخل في كينونة أيِّ عمل أدبي، ولا يمكن أن ينشأ أدب دون ملامح جمالية. ومن البديهي أن تختلف تحديدات الجمال وتأطيراته على قدر اختلاف المناهج والمدارس الفلسفية التي ينتمي إليها العمل الأدبي، ومع أنَّ الجمال بدأ مع نشوء الفكر البشري، إلا أنَّه مع نشوء الفلسفة أصبحت النظرة إلى الجمال نظرة إلى صورة متعيِّنة لا إلى تصوُّر مطلق فقط، في حين رأت فلسفات أخرى أنَّ الجمال الطبيعي ليس إلا حافزاً فقط، أمَّا الجمال الحقيقي فمن عمل الفن، لأنَّه ينبع من الحدس ويتفجر من العاطفة.

في هذا الخضم المعرفي الهائل، وإزاء امتداد أذرع الآخر إلى محاولة تهجين ثقافتنا الإسلامية، وبناء استراتيجيات عدَّة تحاول ضم المفاهيم الحضارية الإسلامية تحت مظلة (العولمة)، تبدو الحاجة مُلحّة إلى تفعيل التواصل المعرفي مع ماضينا، وفهم أطره المنهجية، وتوظيف معطياته لتتواءم مع المستجدات الحضارية وفق نظرة شمولية منبثقة من قناعة تامة بملائمة الفكر الإسلامي وصلاحيته للعصور كافة، والابتعاد عن الانبهار الأعمى بمعطيات النقد الغربي الحديث، وقسر التراث الإسلامي على تقمص المناهج النقدية الحديثة.

من هنا حاول البحث الوقوف على الآراء النظرية لثلاثة من أعمدة النقد الإسلامي الحديث والمعاصر في الجمال؛ إذ تعرّض لآرائهم في المصطلح والغاية، وتحديد طبيعة العلاقة بين الجمال والأخلاق، ثم تعرّض لنقدهم للمفاهيم الجمالية الماركسية وآرائهم في جدلية الشكل والمضمون، وأثرها في تحقيق الجمال، وتواشج الجمال مع الانفتاح على الآخر، وصولاً إلى بلورة مفهومهم (للجمال) الإسلامي، أو بعبارة أخرى، بلورة ماهية الجمال الإسلامي من وجهة نظرهم.

وقد ظهر لنا في هذا البحث أنَّ نظرة نجيب الكيلاني للجمال والجمالية كانت غائمة، واكتفت بعرض آراء المدارس الفلسفية، دون أن يتبنى إحداها، في حين تعرّض

عماد الدين خليل إلى تطور المفهوم بين الفلسفات القديمة والحديثة، وتبنَّى مفهوماً لمصطلح الجمال رأى أنَّه يتلاءم مع الواقع الإسلامي، ودعا محمد إقبال عروي إلى تبنِّي التأصيل لمفهوم علم جمال إسلامي معاصر.

وتباينت آراء المفكرين الإسلاميين الثلاثة حول جدلية الجمال الإسلامي والانفتاح على الآخر، فقد اتَّخذ الكيلاني موقفاً متشككاً حذراً من الانفتاح على الجماليات الغربية. ودعا عماد الدين خليل إلى موازنة واعية بين التراث والإفادة من المناهج الغربية دون إلغاء خصوصياتنا، وبما يضمن ارتقاء الأدب الإسلامي المعاصر لمصاف العالمية، وأكد عروي على أنَّ الأدب الإسلامي يواجه معضلة عدم انفتاحه التام، مما يحدّ من فرص تطوره وتجدده، وبهذا نجد عروي هو الأكثر انفتاحاً على الآخر، وهذا ما أثرى ممارساته النقدية وأغنى جهوده التنظيرية.

ورأى الكيلاني أنَّ الجمال والخير يلتقيان، وفرّق خليل بين الجمال وغايته، وحدد جمالية الشكل والمضمون، في حين انتقد عروي آراء عماد الدين في الشكل والمضمون.

واكتفى الكيلاني بمهاجمة الجمال الماركسي دون أن يقدم ما يقنع المتلقي بموقفه، أما عماد الدين خليل فقد أطال في نقد الفكر الماركسي وأصوله الفلسفية، ونظريته الجمالية، وفضح تناقضات الجمال الماركسي وعيوبه، في حين اكتفى محمد إقبال عروي بمناقشة مسألتي الشكل والمضمون والالتزام في الفلسفة الجمالية.

وعلى الرغم من أنَّ الجمال الإسلامي، هو محور الأدب والنقد الإسلامي المعاصر، فقد وقف الكيلاني عند تجليات الجمال في النص القرآني وإبداع الخالق في الكون، في حين تتبع عماد الدين خليل مظاهر الجمال في الكون والحياة، وفرّق بين الجمال والقبح في المفهوم الإسلامي، والجمال الحق والجمال الباطل، مؤكداً أنَّ الإسلام لم ينظر إلى كل ما لا يرتضيه على أنَّه قبيح، وتتبع عروي مظاهر الجمال كاشفاً عن وجهة نظر الإسلام، ومنتقداً افتقار الكثير من النصوص الأدبية الإسلامية للجمال. وانحاز كل من

الكيلاني وخليل إلى الأدب الإسلامي، محاولين الكشف عن مظاهره الجمالية، فيما انتقد عروي غلبة المضموني على الجمالي في الكثير من النصوص الإسلامية المعاصرة.

وبناء على ما سبق، فإنَّنا مدعوون إلى الوقوف عند الدراسات التطبيقية للمفكرين الثلاثة على النصوص الأدبية، ومحاولة الكشف عن مدى تطبيقهم للمعايير الجمالية التي نظّروا لها في دراساتهم التنظيرية. فضلاً عن الدعوة إلى تأصيل مفهوم نظرية جمال إسلامي أدبي معاصر، تفيد من تراثنا الإسلامي العظيم ومعطيات النقد الأدبي المعاصر، من خلال تقمص الإيجابي، ونبذ السلبي. وإعادة قراءة التراث الجمالي الإسلامي، قراءة واعية؛ لغرض فهمه، وتوجيه عناصر القوة بما يخدم الحاضر، ويمهد لمستقبل أدبي إسلامي مشرق.

سيميائية العنوان في مجموعة "صور ومواقف من حياة الصالحين/الصالحات" دراسة أسلوبية

مصطفى عليان*

مقدمة:

حاولتُ في هذا البحث أن استنطق دلالات عنوان "صور ومواقف من حياة الصالحين/ الصالحات"، الذي حملته سلسلة مكونة من عشرة أجزاء في الصالحين، وجزأين في الصالحات، للدكتور مأمون جرار،** بعد أن قدَّمتُ لذلك بمهاد نظري يعرِّف بالسيميائية ومنطلقاتها التأسيسية، ومنهج قراءتها التفكيكي التأويلي، ويحدِّد اتجاهات تصور العنوان ودلالاته وطرائق دراسته، بوصفه نصاً كلياً، أو نصاً موازياً، أو نصاً إنسالياً مولداً، أو عنصراً من عناصر النص.

وجرى تحليل عنوان "صور ومواقف من حياة الصالحين/ الصالحات" على أنَّه نص موازٍ، فيه خصائص بنيوية، ومستويات لغوية إشارية ذات فاعلية في تشكيل أسلوبية العنوان/ النص، مما فرض أن يكون التناول فيه من القاعدة إلى القمة، فكان المنطلق من الدلالة المعجمية، مروراً بالجملة والتركيب ومساندالها النحوية والصرفية والصوتية الايقاعية وانتهاءً بالتعالق النصي بين هذا العنوان ونظير له سابق عليه.

وكان تقديم الدكتور مأمون جرار وتعقيبُه على بعض النصوص/ الأخبار عاملاً مساعداً في الوقوف على الدلالة وتقييد انفتاح التأويل فيها؛ إذ كان ذلك بمثابة العناوين الفرعية التي عززت إرساء المدلول النهائي للإشارة السيميائية في العنوان، وقد فرضت القراءة السيميائية لعنوان مجموعة "صور ومواقف من حياة الصالحين/

---

* أستاذ النقد الأدبي في الجامعة الهاشمية/الأردن، دكتوراه في النقد الأدبي ١٩٧٨م، بريد إلكتروني: Mustafa_alian@yahoo.com

** أستاذ جامعي متخصص في الأدب الإسلامي، كاتب وشاعر وناشر، من الأردن.

الصالحات" منهجاً تحليلياً تأويلياً، يلتصق بالنص نسقاً، غير أنه ينفتح على بعض الحواشي التي تخص "العلامة" من العموم إلى الخصوص، ومن الإرسال إلى التقييد.

أولاً: مدخل إلى سيميائية العنوان

السيميائيةُ أو علم العلامة، علمٌ يُعنَى بدراسة العلامات والنظم الإشارية اللغوية وغير اللغوية في الثقافات المختلفة، قصداً إلى تحديد البنية العميقة المتوارية خلف البنية السطحية، التي تعمل على حجبها ومراوغة الذين يقتربون منها. ذلك أنَّ للعلامة بعداً ظاهراً أو مباشراً، وبعداً آخر غير ظاهر وهو متوارٍ في ثنايا العلامة، فهو الذاكرة الضمنية لها،[١] وبين هذين البعدين يتجلى إيقاع المعنى؛ إذ إن "كل خطاب ديدنه المنطق فهو يعبر عن ممارسة سيميائية دالة ببنيتها السطحية والعميقة التي تعمل عملاً دؤوباً على إبراز تجليات إيقاع المعنى عبر قاعدة التباين."[٢]

ولما كانت السيميائية ذات أبعاد إشارية ورمزية، فإنَّ الظاهر في الدلالة والعلامة بناء سطحي لا يوثق به في التعامل مع المعنى، ولذا فإنَّ التأويل هو المنهج الذي يعتمد عليه المتلقي في إنتاج الدلالة.

ولا يعني هذا التأويل الانفتاح على اللانهائية، بل لا بدَّ أن يتوقف عند نقطة معينة، هي المدلول النهائي لسيرورات التأويل، الذي يرتبط برغبة المؤول واطمئنانه إلى إصابة مصادره المتعددة لغايات الدلالة،[٣] التي حددت بما لا يقوله النص، ولكن يستلزمه أو يعد به أو يستتبعه أو يتضمنه،[٤] من أحياز فارغة يحرص المؤول على أن يملأها، إما بمقاصد النص أو مقاصده المتلقي، أو مقاصد المؤلف.[٥]

---

[١] بنكراد، سعيد. السيميائية، النشأة والموضوع، الكويت: **مجلة عالم الفكر**، مجلد٣٥، عدد٣، ٢٠٠٧م، ص٣٨.

[٢] يوسف، أحمد. السيميائيات التأويلية وفلسفة الأسلوب، الكويت: **مجلة عالم الفكر**، المجلد٣٥، عدد٣، ٢٠٠٧م، ص٦٨.

[٣] بنكراد، **السيميائية، النشأة والموضوع**، مرجع سابق، ص٤٠-٤١.

[٤] شادلي، مصطفى. **في** سيميائيات التلقي، الكويت: **مجلة عالم الفكر**، مجلد٣٥، عدد٣، ص٢٠٧.

[٥] المرجع السابق، ص٢٠٥.

وللعنوان اتصال وثيق بالسيميائية؛ إذ إنَّه يحمل علامات وإشارات رمزية تحمل كثيراً من المعاني المختبئة في النص، ولذلك فإنَّ الوقفة الأولى مع النص تبدأ من العنوان؛ لأنَّه يُعدّ "مفتاحاً إجرائياً في التعامل مع النص في بعديه الدلالي والرمزي."[٦] وقد ذهب علم اللغة النصي إلى البحث في العلاقة بين مضمون النص وعنوانه "وينطلق في ذلك من أنَّ عنوان النص يتأثر باعتبارات سيميولوجية ودلالية وبراجماتية، فللعنوان بما في ذلك العناوين الفرعية قيمة سيميولوجية أو إشارية، تفيد في وصف النص ذاته."[٧]

فالعنوان محور ارتكاز بنائية النص الفكرية والجمالية، فهو كما يرى جان كوهين بمثابة نص كلي تسند إليه أفكار النص المبعثرة، ومحاوره غير المنسقة، فهو مسند إليه، والخطاب النصي مسند،[٨] فالعلاقة بينهما توازنية؛ إذ إنَّهما يشكلان معاً بنية معادلة كبرى، العنوان: النص، كما يقول جيرار فينيه.[٩]

غير أنَّ رؤية أخرى تذهب إلى أنَّ العلاقة بين العنوان والنص علاقة توليدية إنسالية، فالعنوان بمثابة الرحم الذي تتم فيه عملية الإنسال وتشكيل النص وتخلقه ونمو ملامحه قبل ولادته.[١٠] وذهب جيرار جينت إلى أن العنوان نص مواز، يندرج ضمن النص المحيط، فهو ذو نظام دلالي رامز، له بنية السطحية ومستواه العميق، ويشكل مع غيره من العناصر موضوع الشعرية.[١١]

ومعنى ذلك أنَّ منهج استقبال العنوان قائم على التفكيك والتأويل باللغة الواصفة المفسرة (الماوراء لغوية) لايجاد عرى التواصل بين النص ومستقبله، في المجال المعرفي والجمالي، ذلك أنَّ العنوان سواء أكان عنصراً من عناصر النص، أم نصاً موازياً له، فإنَّ فيه خصائص بنيوية، ومستويات لغوية إشارية، ذات فاعلية في تشكيل أسلوبية العنوان، النص، الذي يعمل المستقبل في تحليله له على البدء بالكلمة المعجمية ودلالتها، والمرور

---

[٦] حمداوي، جميل، السيميوطيقيا والعنونة، **مجلة عالم الفكر**، العدد ٣، سنة ١٩٩٧م، ص٩٧.

[٧] العبد، محمد. **اللغة والإبداع**، دار الفكر للدراسات والنشر، ١٩٨٩م، ص٤٨.

[٨] حمداوي، جميل، **السيميوطيقيا والعنونة**، مرجع سابق، ص٩٧.

[٩] المرجع السابق، ص١٠٦.

[١٠] المرجع السابق ص١٠٧.

[١١] المرجع السابق، ص١٠٥.

بالجملة التركيبية ومساندالها النحوية والصرفية والصوتية، والانتهاء بالتعالق النصي؛ إذا كان العنوان يحيل على نص آخر خارجي، يتلاقح به، ويتناسل منه، قصداً إلى الوصول إلى القيمة الأدبية الأسلوبية المهيمنة عليه، ذلك أن السيميائيات من منظور فلسفة اللغة معنية بمدارسة الوظيفة الأسلوبية في تحليل الخطاب، بل إن تراحماً بين السيميائية والأسلوبية جرى تأصيله وتأكيده في عدد من البحوث.[١٢]

وهذا المنهج التفكيكي التأويلي يفرض على المتلقي أن يظل عدد من المنطلقات الأساسية حاضراً في ذاكرته عند القراءة؛ منها: أنَّ العناوين لا تجري في نمطية مطردة من الغموض والوضوح، أو من التصريح والتلويح؛ إذ إن بعض العناوين تحتجب الدلالة فيها خلف مؤشرات رمزية، تتجاوز المعاني الأول إلى المعاني الثواني، بل إنها قد تنفتح بطابع العلامة الإيحائي على ما بعد ذلك من متتاليات معنوية.

ومنها: أنَّ الانزياح الصارخ أو المتنافر في بناء بعض العناوين وتركيب مفرداتها ودوالها، من شأنه أن يحمل القراءة فيه إلى فضاءات تعمل على اكتشاف البنية العميقة للنص من جهة، وتسهم في إعادة هيكلته، بتحقيق الانسجام في مداراته، والوصول المنطقي لأفكاره، والترابط الإسنادي لعناصره من جهة أخرى.

ومنها: أنَّ القراءة في هذا المنهج ذات مراحل ومستويات، فهي تبدأ بقراءة مبدئية للعنوان، تؤول إلى تصور أولي لبعض إشاراته. وهذه القراءة نافعة؛ لأنَّها لون من ألوان الاستجابة التأثرية ذات الأبعاد التلقائية والانطباعية التي تؤسس لمحور ارتكاز في التلقي المعرفي والجمالي. ثم تأتي القراءة الثانية الباحثة بالحدس النقدي عن الحس الفني للمبدع وطرائقه في التشكيل اللغوي، وقد تعزز هذه القراءة سابقتها الأولية وقد تقلبها رأساً على عقب. على أنَّ ثَمَّة فارقاً بين الحدس النقدي المدرب بالمرانة وكثرة المدارسة التي قال ابن سلام "إنها(كثرة المدارسة للشعر) لتُعدِي على العلم به."[١٣] والحدس النقدي

---

[١٢] يوسف، أحمد. **السيميائيات التأويلية وفلسفة الأسلوب**، مرجع سابق، ص٧١.

[١٣] الجمحي، محمد بن سلام. **طبقات فحول الشعراء**، تحقيق: محمود شاكر، القاهرة: المدني، ج١، ص٦-٧.

الساذج؛ إذ إن الأول قلما يكون التباين الدلالي في قراءته بعيداً، بينما قد يكون الفارق بين القراءتين في الحالة الثانية عميقاً.

ومنها: أنَّ دلالة العنوان قد لا تتعزز إلا بقراءة النص، فالمتلقي قد يستعين بـــذلك على تفكيك إشارة النص وشفرته،[١٤] بل إن قراءة المتن فيها ما يعين علـــى تقريـــب العنوان؛ لأن كثيراً مما يتضمنه المتن من أفكار سريعة، أو إشارات إيحائية، هي لون من العناوين الفرعية، التي تحقق قراءة استباقية أو تعزيزية للعنوان الرئيس.

ومنها: أنَّ العنوان النثري أيسر في الإفصاح عن دلالاته من العنوان الشعري خاصة القصيدة الحديثة؛ لأن العنوان في أساسه يرتبط بالنثر، بل هو من خصـــائص الـــنص النثري، كما يقول جان كوهين؛ إذ يقوم على الاتساق الفكري في بنائه أو الانسجام العضوي والمنطقي في نسيجه، أما الشعر خاصة الحديث منه، قد لا يأتلف والعنـــوان؛ لأن بناءه يعتمد على التشظي في المعاني، وعدم المنطق في مداراته، ويفتقد إلى ما يجمع عناصره ويوحد شتاته.[١٥]

ومنها: أنَّ وظيفة ذات أبعاد مقصدية يحملها العنوان في طياته، فهو إذ يعلن عـــن طبيعة النص، يرشح عدداً من دلالاته في منطوقه، ويوحي بعدد آخر من مقاصـــده في ظلال كلماته وتركيبه، وهو إذ يشير إلى مرتكزات النص الفكرية، يعين نوع القـــراءة التي يتأتى بها التوصل إلى تحديد إشاراته.

وبناء على كل ما سبق نقرأ سيميائية العنوان في مجموعة صور ومواقف من حيـــاة الصالحين.

ومأمون جرار في هذه المجموعة يقوم بما يسمى عملية تدوير ثقافي، وذلك بإعـــادة تشكيل الخبر التاريخي تشكيلاً جمالياً،[١٦] وإطلاق الخطاب التاريخي من عقال التقييد إلى الإرسال، وتحويله من الوثائقية إلى الأدبية.[١٧]

---

[١٤] قطوس، بسام. **سيمياء العنوان**، وزارة الثقافة، ٢٠٠٠م، ص٤٣.

[١٥] حمداوي، جميل، **السيميوطيقيا والعنونة**، مرجع سابق، ص٩٦، ٩٨.

[١٦] غزول، فريال جبوري. شعرية الخبر، **مجلة فصول**، مجلد١٦، عدد١، ١٩٩٧م، ص١٩٢.

وترك مأمون عنوان هذه المجموعة دون تفسير، وظلت إحالات مفرداته دون تحديد، إلا من بعض التعليقات التمهيدية أو التعقيبية على بعض الصور والمواقف، التي يمكن أن تكون بمثابة العناوين الفرعية، بما يجعل السلوك التحليلي لذلك محكوماً بخطوات تبدأ بتحديد العناصر الدلالية للعلامة، وتنتهي بإرساء المدلول النهائي لها؛ إذ إنَّ لكل علامة بعداً ظاهراً مباشراً وآخر متوارياً يمثل الذاكرة الضمنية لها.

وتحليل العنوان في هذه المجموعة يرتكز على منطلقات أسلوبية سيميائية، ويأتلف مع تفكيك العنوان إلى وحداته أو عناصره الدلالية المعجمية والتركيبية، والإيقاعية، تفكيكاً من القاعدة إلى القمة أو من القمة إلى القاعدة،[18] بمعنى أن يجري الإدراك في تفكيك العنوان من الأسفل إلى الأعلى بإدراك الأصوات والمقاطع والكلمات والجمل، أو يجري إدراك دلالات العنوان من الكل أولاً ثم الأجزاء في ضوء وجودها في الكل، وهذا يفتح الدلالة على أفاق متنوعة كالسياق التداولي أو النص المحيط الذي يوجد خارج العلامة، أو مجمل المضامين الثقافية التي تشير إليها بما يكسبها بعداً سيميائياً، فالمعنى المراد، أو الفكرة المقصودة "لا تصل إلى مستقبلها إلا إذا كانت علامة، وأن هذه العلامات محكومة بالسياق التداولي، أو بمقتضى الحال، حتى تحقق بعض مقاصدها، بناء على مراعاتها لمقام الخطاب وطبيعة المتلقي والمواصفات الزمانية والمكانية، فحينما تستجيب العلامات لتلك المواصفات، يكتسي الأسلوب بعداً سيميائياً."[19]

ثانياً: الدلالة

يقوم العنوان في مجموعة "صور ومواقف من حياة الصالحين" على خمسة دوال، وبيانها كما يلي:

---

[17] قاسم، سيزا. **الخطاب التاريخي من التقييد إلى الإرسال في الأدب العربي**، مركز دراسات الوحدة العربية، ١٩٨٧م، ص١٢٧-١٦٨.

[18] مفتاح، محمد. **دينامية النص (تنظير وانجاز)**، بيروت: المركز الثقافي العربي، ١٩٩٠م، ص٧٢.

[19] يوسف، **السيميائيات التأويلية وفلسفة الأسلوب**، مرجع سابق، ص٦٢.

١. الصُّور:

مدلول الصورة في كلام العرب يأخذ اتجاهات عدة، فهي ذات تعلق بالشكل، وذات اتصال بالمضمون، وارتباط بالخيال والوهم، قال ابن سيده: "الصورة في الشكل،"[٢٠] وزاد ابن الأثير على ذلك أن جعل الصورة تجمع المضمون إلى الشكل؛ إذ فيها الحقيقة وفيها الهيئة، وفيها الظاهر والباطن.[٢١] وتنفتح دلالة الصورة في كلام العرب أيضاً على التخييل؛ إذ "تصورت الشئ: توهمت صورته، فتصور لي" فيكون ذلك على أشكال حسية ذات أبعاد جسمية، حيث "التصاوير: التماثيل."[٢٢]

وللصورة دلالة أدبية فنية في النقد الحديث تنضوي تحتها ألوان منوعة وأشكال مميزة، كالصورة البيانية، والوصفية (الفوتوغرافية) والمشهدية السردية والمشهدية الحوارية، والرمزية والعجائبية، وهي تحمل في ذاكرتها معالم من الدلالة المعجمية والدلالة الحافة بها، وانزياحاً وتحولاً عنها، فالصورة الوصفية فيها تعبير عن الشكل والهيئة، برسم الأبعاد الخارجية للمصور، وتحقق الصورة البيانية (التشبيهية والاستعارية والمجازية والكنائية) الدلالة المعجمية في توهم الشئ وتخيله، بإيجاد علائق المشابهة القريبة أو البعيدة المغايرة. أما الصورة المشهدية ذات الطابع القصصي أو الحواري، ففي تداور الأحوال وتعاور الأقوال ما يفصح عن الحقائق القارة فيها والمعاني الباطنة لها.

وإشارية الصورة التي جاءت دالاً أولياً في العنوان، لم يكن ترديدها في متن النصوص كثيراً، وغاب عنها التقييد الدلالي لنوعها، غير أنها مع ذلك جرى ذكرها في ظلال بعض الأنواع المشار إليها سابقاً.

أ. الصورة البيانية:

فقد أطلقت الصورة عند بعض البلاغيين وكان المراد بها الصورة البيانية، خاصة الصورة الاستعارية التمثيلية، التي سماها القزويني المجاز المركب، وهو "اللفظ المركب

[٢٠] ابن منظور، **لسان العرب**، مادة صور، ج٦، ص١٤٣.

[٢١] المرجع السابق، ج٦، ص١٤٤.

[٢٢] المرجع السابق، ج٦، ص١٤٤.

المستعمل فيما شبه بمعناه الأصلي تشبيه التمثيل للمبالغة في التشبيه، أي: تشبيه إحدى صورتين منتزعتين من أمرين أو أمور بالأخرى، ثم تدخل المشبهة في جنس المشبه بها مبالغة في التشبيه، فتذكر بلفظها من غير تغيير بوجه من الوجوه،"[٢٣] وقد جاء ذلك في حوارية عطاء بن رباح لرجل كان يعمل كاتباً لوالٍ من ولاة الأمويين، قال الرجل معرفاً بصنعته:

- "صاحب قلم، إن هو كتب عاش هو وعياله، وإن ترك افتقر.
- قال عطاء: لمن يكتب؟
- قال الرجل: لخالد القسري.

فأجابه عطاء جواب المنكر في هذه الصورة البليغة:

- قال العبد الصالح: (ربِّ بما أنعمت عليَّ فلن أكون ظهيراً للمجرمين)."[٢٤] (القصص: ١٧)

فالصورة البليغة التي جاءت في تنويه الدكتور مأمون، مراد بها قول العبد الصالح الذي استعار قول الله تعالى تمثيلاً في إنكار عمل الرجل.

وجاء التصوير مراداً به الصورة التشبيهية؛ إذ قدم الدكتور مأمون مطرياً قول الإمام أحمد بأنَّ فيه "التصوير الرائع البديع،" وقد كان يديم الدعاء للشافعي، ويقرن ذلك بدعائه لوالديه: "اللهم اغفر لي ولوالدي ولمحمد بن أدريس،" وقد لفت هذا الأمر نظر ابنه عبد الله، فسأله عن الشافعي:

- أي رجل كان؟!

"فقال الإمام أحمد كلمة فيها الوفاء لشيخه الشافعي، وفيها التصوير الرائع البديع:

يا بُنيَّ كان كالشمس للدنيا، وكالعافية للناس، فهل لهذين من خلفٍ أو منهما عوض."[٢٥]

---

[٢٣] القزويني، الخطيب. **الإيضاح**، القاهرة: مطبعة محمد علي صبيح، ١٩٦٤م، ص١٧٢.

[٢٤] جرار، مأمون، **صور ومواقف من حياة الصالحين/الصالحات**، الأردن: دار البشير، ١٩٩٥، ج٦، ص٥٤.

وتتجلى إشارية الصورة البيانية في إدراك الدكتور مأمون جرار للصورة التشبيهية التي جاءت في قول الرسول صلى الله عليه وسلم لعلي بن أبي طالب رضي الله عنه: "أمَا ترضى أن تكون منِّي بمنزلة هارون من موسى، غير أنَّه لا نبيَّ بَعدي."

يقول الدكتور مأمون: "نعِمَ المُشبَّه والمُشبَّه به،" ويزيد ذلك توضيحاً وتحريراً للإشارة، بقوله: "ولا نمضي في هذا التشبيه النبوي أبعد مما فيه من التكريم، ولا نكون من الغالين، لقد خلّف موسى أخاه هارون يوم مضى إلى ميقات ربه، وها أنت يا علي تخلف رسول الله في غزوة من غزواته، فلك شرف الخلافة لأشرف مخلوف."[٢٦]

وتحمل الصورة البيانية في دلالتها إيقاع الإيجاز والإجمال، ويُدرك ذلك في تمهيد الدكتور مأمون لرسالة الأوزاعي إلى الخليفة المنصور بقوله: "وجاء جواب الأوزاعي على هذه الصورة المجملة؛" إذ يقول الأوزاعي: "أمَّا بعد، فعليك بتقوى الله، وتواضع يرفعك الله يوم يضع المتكبرين في الأرض بغير الحق، واعلم أنَّ قرابتك من رسول الله صلى الله عليه وسلم لن تزيد حق الله عليك إلا عظماً، ولا طاعته إلا وجوباً" وكان المنصور قد بعث إلى الأوزاعي يقول: "أمَّا بعد، فقد جعل أمير المؤمنين في عنقك ما جعل الله لرعيته في عنقه، فاكتب إلي بما رأيت فيه المصلحة مما أحببت."[٢٧]

وتحمل الصورة البيانية إيقاعاً داخلياً أيضاً في التوضيح والتقريب، وقد نص الدكتور مأمون على ذلك في التنويه على خاصية أسلوبية في مواعظ سفيان بن عيينة؛ إذ يقول: "وكان في ابن عيينة ميل إلى التمثيل والتصوير المؤدي للمعنى في صورة مقربة، وقد مرّ بنا نماذج من ذلك، ونختم لقاءنا معه بهذه الصورة التي تكشف عن منزلة لا إله إلا الله يوم القيامة:

- لا إله إلا الله في الآخرة بمنزلة الماء في الدنيا.

[٢٥] المرجع السابق، ج٥، ص٨٤.
[٢٦] المرجع السابق، ج١، ص١٢٩-١٣٠.
[٢٧] المرجع السابق، ج٦، ص٥٠.

- لا يحيى شيء في الدنيا إلا على الماء، قال تعالى: ﴿وَجَعَلْنَا مِنَ الْمَاءِ كُلَّ شَيْءٍ حَيٍّ أَفَلَا يُؤْمِنُونَ﴾[٢٨] (الأنبياء: ٣٠)

ب. الصورة الوصفية:

وتأتي الصورة في العنوان علامة على الصورة الوصفية التي يتداولها الدارسون على أنها شكل من أشكال التفكير، بواسطة التفصيل، يجعل الشئ مرئياً ذا شخصية مميزة بوجه من الوجوه، بدلاً من تعيينه ببساطة، وذلك بالعرض المتحرك لأكثر الخصوصيات والملابسات أهمية، وقد يكون الوصف تسجيلياً تصنيفياً يحاول تصوير الشئ بكل حذافيره، بعيداً عن المتلقي أو إحساسه بهذا الشئ، ويرتبط هذا التصوير (الفوتوغرافي) بوصف الأشياء وصفاً حرفياً محاكياً للموصوف، ساكناً خالياً من عنصر الزمان (الأفعال)، فيعمد إلى تجسيد المشهد من العالم الخارجي من الألوان والأشكال والظلال، يقتصر على الرؤية الحسية المباشرة التي تخاطب العين والنظر.[٢٩]

ودلَّ الدكتور مأمون في تناوله لبعض الصور من حياة الصالحين على المتحرك والساكن في الصورة الوصفية، وعلى الوصف الموضوعي المنظور، والوصف الفكري غير المحسوس. فمن الصور الوصفية ذات المترع المتحرك السردي ما قدَّم به الدكتور مأمون لصورة عذاب الصحابة في مكة؛ إذ يقول: "وأما الضعيف من المسلمين، فإنَّه يضرب ويؤذى! ولنقف على صورة لذلك العذاب... ونحن نستمع إلى جواب عبد الله بن عباس رضي الله عنهما لسؤال سعيد بن جبير:

- أكان المشركون يبلغون من أصحاب رسول الله صلى الله عليه وسلم من العذاب ما يعذرون به في ترك دينهم؟

---

[٢٨] المرجع السابق، ج٧، ص١٢٧.

[٢٩] انظر:

- قاسم، سيزا. **بناء الرواية**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٤م، ص٧٩، ٨٠، ٨١، ١١٠.
- صالح، وبشرى. **الصورة الشعرية في النقد الحديث**، بيروت: المركز الثقافي العربي، ١٩٩٤م، ص١٤٨.

– قال ابن عباس: نعم، والله! إن كانوا لَيَضربون أحدَهم ويجيعونه ويعطشونه حتى ما يقدر أن يستوي جالساً من شدة الضرّ الذي نزل به، حتى يعطيهم ما سألوه من الفتنة، حتى يقولوا له: اللات والعزى إلهك من دون الله، فيقول: نعم... ."[٣٠]

وتكشف النصوص التاريخية التي جاءت في نسق هذه الصورة، عن هيئة الشخصية ووصف أبعادها الخارجية وصفاً شكلياً؛ ومما جاء في ذلك أنَّ ابن عباس كان "أبيض، طويلاً مشرباً بصفرة، جسيماً وسيماً، صبوح الوجه، ما في العرب مثله جسماً وعلماً وثباتاً وجمالاً وكمالاً."[٣١] أما الإمام أحمد، فكان "طويلاً جسيماً عظيم الرأس، شديد البياض، مائلاً إلى الصفرة، جميل العيون، حسن الصورة، أصلع، عظيم اللحية، وكان يأخذ إطار شاربه."[٣٢]

ومدار هذه الصورة على جمال الوجه وصباحته وبياض البشرة المشرب بصفرة وطول القامة في قوة وصحة بدن، وهي صفات تنتهي بالوسامة والجمال والكمال، التي يظل التلقي فيها مركوزاً بالظاهر والخارج بالنظر والبصر لا بالحس والخبر.

ومعنى ذلك أنَّه ليس في هذه الصور السابقة عبور إلى الداخل ظاهر واضح، إلا إذا استثنى الباحث إشارتين عارضتين فيما سبق؛ واحدة في تخصيص عبدالله بن عباس "ما في العرب مثله... وعلماً وثباتاً،" والأخرى في الإمام أحمد "كان... عظيم اللحية، وكان يأخذ إطار شاربه" فدلَّ العلم والثبات في الأولى على عقل مميز، ورؤية فكرية عقدية خصوصية، ودلَّ عظم اللحية والأخذ من إطار الشارب على فقه مغاير لغيره في سمت إعفاء اللحية بكثافة وإطالة، وفصل قاصد إلى عدم اتصال الشارب بها.

إنَّ تعاور النص التاريخي عند الدكتور مأمون وتداوله لهذه الصورة الوصفية معدود محدود في النماذج السابقة غالباً، بما يوحي أنَّ هذه الصفات، ليست علامة معدودة في تمييز الصلاح وتخصيص الصالحين، بل هي علامة على سمت دال على التمام في الهيئة، وليست جوهراً في كيانها الداخلي، وفي هذا ما يعزز ما جاء من فهم لكينونة

[٣٠] جرار، **صور ومواقف من حياة الصالحين/الصالحات**، مرجع سابق، ج١، ص٢٠.
[٣١] المرجع السابق، ج٣، ص٩٣.
[٣٢] المرجع السابق، ج٥، ص٥٩.

الشخصية الإسلامية وتميزها في أنها تقوم على بعدين، هما العقلية والنفسية، وما عدا ذلك من لباس وشكل وجسم ونحوه إنَّما هو من متعلقات السمت والهيئة التي لا يوصف صاحبها بالتميز والتفرد إذا كان فاقداً للبعدين السابقين.[٣٣]

وإلى هذا الفهم ذهب الدكتور مأمون في تناوله لصورة عطاء بن رباح الوصفية (الفوتوغرافية)؛ إذ وصفه أهل العلم بأنَّه "كان أسود، أعور، أفطس، أشكل، أعرج، ثم عمي في آخر عمره" قال الدكتور مأمون معلقاً بتساؤل دال: "فهل قعد به نسبه، وهل طمس مكانته ما ابتلي في خلقته وجسده، لقد نال منزلة الإمامة في عصره... بل إنَّه ورث مجلس العلم في المسجد الحرام بعد موت ابن عباس."[٣٤]

وإذا كانت الصورة الوصفية بأبعادها التقريرية السابقة ذات وجود مستقل عن صلاح الصالحين، فقد ظلَّت في منأى عن الاتصال بتشكيل الأخبار، بعيدة عن التأثير في بناء الأحداث وسردها وتوجيه مقاصدها، ولعلَّ من الدليل على هذا أنَّ المفاضلة في هذه الصفات السابقة سواء أكان ذلك بصيغتها المباشرة (من أحسن) أو غير المباشرة (ما في العرب مثله) لم تكن بمعين مخصوص، وإنَّما كان الأمر فيها مطلقاً، مقايسة بالعرب (ما في العرب مثله جسماً وعلماً...)

وفي ظلال ما سبق لم يكن انعطاف الراوي في هذه الأخبار إلى ملامح الصورة الخارجية أو الصورة الوصفية قاصداً إلى التدقيق والتفصيل، ولم يكن رصد ذلك وملاحقته من الدكتور مأمون ذاهباً إلى الاستقصاء والتحليل، فتقاطع الاتجاهان في الرؤية المقيدة لهذه الصفات في الأبعاد اللافتة لحاسة النظر في المعرفة، الدالة على التعريف بها (فوتوغرافيا) دون التمييز لها بخصائص جوهرية في بناء الرؤيا والمفاهيم.

إنَّ جُلَّ الصور الوصفية دارت في هذا المدار الذي يقف عند الصورة ذات الملامح الخارجية، ولا يكاد جريانها في هذا الاتجاه يحيد عنه إلى الوصف الداخلي إلا نادراً؛ إذ

---

[٣٣] عليان، مصطفى. **بناء الشخصية في القصة القرآنية**، عمان: دار البشير، ١٩٩٢م، ص١١-٢٠.

[٣٤] جرار، **صور ومواقف من حياة الصالحين/الصالحات**، مرجع سابق، ج٧، ص٤٦.

وجدنا له مثالاً طويلاً نادراً، ينازع في قبوله أمران، أحدهما: أنَّه في وصف علي بن أبي طالب، والثاني: أنَّه من مطالب معاوية وإلحاحه في ذلك، وكلا الأمرين متعلقان بالاتجاه السياسي العقدي الذي شكل الخصومة بين الحزب الأموي والحزب الشيعي، الذي كان من ناتجها نحل النصوص والتزيد فيها.[٣٥]

وإذا كانت هذه الصورة الوصفية للصالحين جاءت عابرة، عارضة محدودة معدودة، فإنَّ وجودها معدوم في تناول صورة الصالحات؛ لأنَّ في ذلك خروجاً بهن عن الحصانة، وارتكاساً في التحريم والتأثيم، والرجال والنساء سواء في ضرورة مجانبة ذلك ومجافاته، هذه أم المؤمنين عائشة رضي الله عنها تصف جويرة بنت الحارث حين أقبلت تريد رسول الله صلى الله عليه وسلم فتقول: "كانت امرأة حلوة، لا يكاد يراها أحد إلا أخذت بنفسه."[٣٦]

ويجري الدكتور مأمون في رحاب هذا الأدب الإسلامي في التصوير والوصف فيقول مفسراً: "وقد أوتيت من الحسن ما يلفت النظر إليها من كل ناظر."[٣٧]

والمنطلق الأساس لمثل هذه الصورة الوصفية جاء في تناول الدكتور مأمون له بقوله: "إنَّ مما يجعل لأحد قيمة في أعين الناس، أن يكون ذا مال أو جاه... أو نسب... أو جمال! تلك مقاييس الناس عامة... وللإيمان مقاييسه المختلفة، ها نحن اليوم بين يدي أمَة سوداء؛ إذا ذكرت أتبعْنا اسمَها بدعاء الرضوان عليها... وأحسسْنا بين يديها بالمهابة والجلال، إنَّها أمَة حبشية، ليس لها في عيون أهل الدنيا شأن، إلا أن تكون خادمة تقوم ببعض شؤونهم... يستعلون عليها بالسيادة واللون، ولكنَّ لها في أعين المؤمنين شأناً آخر، فهي من السابقين الأولين إلى الإسلام، إنها بَرَكة... أم أيْمَن... مولاة رسول الله صلى الله عليه وسلم."[٣٨]

---

[٣٥] المرجع السابق، ج١، ص١٤٣-١٤٤.
[٣٦] المرجع السابق، ج٢، ص٧٣.
[٣٧] المرجع السابق، ج٢، ص٧٢.
[٣٨] المرجع السابق، ج١، ص٤٧.

إنَّ الحياد عن الصورة الوصفية في هذا المجال فيه حصافة؛ لأنَّه بعيد عن تتبع مفاتن الموصوف واستقصاء أجزائه؛ إذ الوصف في عمومه ذو وظيفة زخرفية تحسينية، وذو طبيعة تجسيدية حسية للصورة البديعة التركيب، وذلك كله مدعاة الإثارة والتلذذ وحفز الشهوة؛ لأنَّ لنعت المحاسن تأثيراً في النفوس ظاهراً، فالصورة الحسنة هي مدار وقوع الحب، فالنفس حسنة تولع بكل شئ حسن وتميل إلى التصاوير المتقنة كما يقول ابن حزم،[٣٩] وذلك ما يجعل تعلقها لا يجاوز حب الصورة، وذلك هو الشهوة.[٤٠]

ت. الصورة المشهدية:

وجاءت الصورة في العنوان تدل أيضاً على الصورة المشهدية ذات الأبعاد السردية في بنيتها التي تلتقط موقفاً أو حدثاً خاصاً، أو منظراً مشحوناً بالانفعال في فترة زمنية محددة،[٤١] ولا تعتمد أساليب البيان في تسلسلها، وإن كان ليس ثَمَّة مانع من الانعطاف إلى ذلك، تعبيراً عن شعور، أو تجسيداً لإحساس، أو تجسيماً لمعنى، أو تشخيصاً لحالة معينة.

وتستظل في حمى هذه الصورة صورةٌ قصصية (درامية)، وهي بنية فنية تعتمد على رصد الحركة المتتالية السريعة في العاطفة والفعل، بأساليب مختلفة من الوصف والحوار والسرد والدمج، والربط بألوان لغوية مختلفة من العطف والاستئناف والتقديم والتأخير، والفصل والوصل وغير ذلك، مما يجعل الفعل والحدث والعاطفة ذا حضور موضوعي مشاهد أمام المتلقي.

والصورة الحوارية لون آخر من ألوان الصورة المشهدية، والحوار وإن كان حضوره في الصورة القصصية السردية ملحوظاً، إلا أنه عنصر عارض يتضافر مع غيره من العناصر في تشكيل المشهد القصصي، فإذا استقل المشهد في بنائه عليه، اكتسب

---

[٣٩] ابن حزم، **طوق الحمامة في الإلفة والألاف**، تحقيق: الدكتور الطاهر مكي، مصر: دار المعارف، ط٢، ١٩٧٧م، ص٢٤.

[٤٠] عليان، مصطفى. **الغزل، ضوابط النظرية وظواهر العدول**، مؤسسة الرسالة، ٢٠٠٨م، ص٥٢.

[٤١] سيزا، **بناء الرواية**، مرجع سابق، ص١٨٣.

السرد به مجانبة للمباشرة في نمائه وتصاعده أو تدرجه، فضلاً عن أن الحوار عنصر يكشف عن الخلفية الثقافية وزوايا الرؤية الشخصية، واستبطان الأغوار النفسية وتصويرها تصويراً كاشفاً يجسم ما فيها من انفعالات وصراعات وتحولات.[٤٢]

فمن الصور المشهدية السريعة (اللقطة/ الومضة) ما كان من طلحة بن عبيد الله عندما انكشف للمشركين ومن معه؛ إذ "انحاز الرسول الكريم وصحبه إلى جبل أحد، وأراد النبي صلى الله عليه وسلم أن يصعد على صخرة في الجبل، فلم يستطع... لجراحه، فحنى طلحه ظهره وقال لرسول الله صلى الله عليه وسلم:

- اصعد

وارتقى الرسول الكريم الصخرة... وقد وطئ بقدميه الشريفتين ظهر صحابيه الكريم طلحة. ونظر النبي صلى الله عليه وسلم إلى طلحة... ودفاعه عنه... فقال:

- أوجب طلحة"[٤٣] أي وجبت الجنة له.

ونبه الدكتور مأمون على مثل هذه الصورة المشهدية بما هو مقارب للعنوان الفرعي الذي هو بيان للعنوان الرئيس وتفسير له، وتلك مقصدية تلوح في مثل قوله: "وقفْ معي على هذا المشهد العجيب."[٤٤]

ث. الصورة الرمزية:

والصورة الرمزية بناء فنِّي ذو رحم قريب من الصورة المشهدية، يتصل بها بعلائق الحكاية والسرد؛ وينفصل عنها بكثافة التعبير، وعجائبية التصوير، التي تثير الدهشة وتنتهك المألوف، وتجانب المتداول المعروف. وجاءت هذه الصورة في آثار الصالحين بمستويات عدة:

---

[٤٢] انظر: الشاروني، يوسف. **القصة تطوراً وتمرداً**، القاهرة: مركز الحضارة العربية، ط٢، ٢٠٠١م، ص١٠٩.
[٤٣] جرار، **صور ومواقف من حياة الصالحين/الصالحات**، مرجع سابق، ج٢، ص٦٦.
[٤٤] المرجع السابق، ج٢، ص٦٨.

الأول: ما كان تشكيل الصورة الرمزية قائماً على المنامات أو الرؤيا ذات الحق والصدق في الدلالة، وهي موزونة، لا اختلاط فيها ولا تداخل ولا إشكال، ويمكن تأويلها وتعبيرها، تتضمن بشرى للعبد بخير يصيبه في الدنيا أو الآخرة، أو تحذيراً له من شرّ قد يتعرض له.

وقيام هذه الصورة على التأويل والتعبير يحقق لها مسافة جمالية في التلقي؛ لأنَّها ذات فجوة بين المنطوق والمفهوم، وبين الدال والمدلول، وبين الرمز والمرموز إليه، مما يحدث توتراً حاداً ينتهي إلى خلخلة المتوقع بمفاجأة غير المتوقع.[٤٥] وقد جاء تعبير عدد من الصالحين عن رؤاهم بصور نصية، وهي التي تقوم على عنصرين هما الوصف والسرد.[٤٦] فهذا عبد الله بن عمر بن الخطاب "رأى في شبابه كأنما أخذه مَلَكان فذهبا به إلى النار، ثم لقيه ملك فقال: لن تراع" ورأى عبد الله أن يعرضها على رسول الله صلى الله عليه وسلم فقصها على أخته أم المؤمنين، فذكرها لرسول الله صلى الله عليه وسلم، فقال معقباً عليها: "نعم الرجل عبد الله لو كان يصلي من الليل."[٤٧]

وتأتي الرؤية الحقة للكافر موعظة وتوجيهاً إلى طريق الخير، فقد "أفاقت جويرية بنت الحارث ابن أبي ضرار من نومها ذات يوم... وفركت عينيها، وهي في دهشة من أمرها... ها هو ابن عمها... وزوجها صفوان إلى جانبها، لقد رأت في منامها رؤيا ملأت قلبها رضى وفرحاً وعجباً، رأت قمراً... يسير من تلقاء يثرب، وهالها أن تراه مقبلاً نحوها حتى وقع في حجرها."[٤٨]

فالملكان اللذان أخذا عبدالله بن عمر، والملك الذي طمأنه، والقمر الذي وقع في حجر جويرة، وغيرها من الرؤى، تهاجر من دلالتها المقيدة بالمعجمية، إلى الدلالة الحافَّة التي أدركت بالتأويل وتعبير الرؤيا.

---

[٤٥] انظر: أبو ديب، كمال. **في الشعرية**، بيروت: مؤسسة الأبحاث العربية، ١٩٨٧م، ص٢٤، ٢٨.

[٤٦] المرجع السابق، ص٢٥.

[٤٧] جرار، **صور ومواقف من حياة الصالحين/الصالحات**، مرجع سابق، ج٣، ص٩٧-٩٨. وانظر رؤيا أخرى له، ج٣، ص١٠٨.

[٤٨] المرجع السابق، ج٢، ص٦٧.

ونبه الدكتور مأمون على شمول العنوان الرئيس (صور) لهذه الصـورة الرامـزة، وأبان عن تحولات الدلالة فيها، في موضعين؛ يعدان من العناوين الفرعيـة في مقاربـة البنية المعمقة للعنوان الرئيس، ففي رؤيا رملة بنت أبي سفيان جـاء تعقيـب مـأمون السارد وتفسيره لذلك بقوله: "وأفاقت أم حبيبة ذات ليلة مروَّعة... نظرت إلى زوجها الذي ينام إلى جانبها... ثم أغمضت عينيها، واستعاذت بالله.

شتان ما بين الصورتين!؟

صورة الزوج النائم الهادئ الوادع!

وصورته التي رأتها في المنام الذي أفزعها!![٤٩] وحين جاء وقت المصارحة بما رأت في ليلتها، قالت لعبيد الله:

رأيتك الليلة في أقبح صورة ترى!

رأيت وجهك يتغير حتى أنكرتك... ونفرت منك!

رأيتك... واستعذت بالله من شر ما رأيت."[٥٠]

فثمة فرق بين الصورة الواقعية (الزوج النائم الهادئ الوديع) والصـورة المناميـة (الرمزية) (الزوج في أقبح صورة).

وفي رؤيا جويرة بنت الحارث (أم المؤمنين) جاء تقديم الدكتور مأمون دالاً علـى فهم ووعي للصورة المنامية الرامزة؛ إذ يقول: "كثيراً ما تنطلق الروح في نوم الإنسـان لترد آفاق الغيب، وتطلَّ على ما هو قادم في مقبل الأيام، قد يكـون ذلـك إبصـاراً للمستقبل في صورة واضحة، لا رمزية فيها، وقد يتم ذلك في رمـز قابـل لـلإدراك بالتأويل."[٥١]

---

[٤٩] المرجع السابق، ج٢، ص٢٦.

[٥٠] المرجع السابق، ج٢، ص٢٨.

[٥١] المرجع السابق، ج٢، ص٦٧.

الثاني: ما كان تشكيل الصورة الرمزية قائماً على خيال تشخيصي غرائبي مخترع، يمنح الكائن الحي الأعجم صفة المحاور الواعظ بالحال والمقال، فيكتسب المعنى نداوة وخصباً، من خلال انفصال الذات عن المحيط المباشر، ونشرها في إطار أشكال رمزية ذات وجود مجرد، يمكن المرسل أو المبدع من التخلص من الوجه المادي أو المرجع المباشر في الأداء والتوصيل.[٥٢]

وفي آثار الصالحين نجد خبراً مفاده أنَّ سفيان بن عيينة سمع من رجل قصة الحية، فطلب إليه وقد اجتمع الناس من حوله أن يحدثهم بحديثها، فيقول الرجل:

- خرج رجل يتصيد... فخرجت له حية، فقامت على ذنبها وطلبت إليه أن يجيرها في بطنه من رجل يسعى لقتلها، ففتح فاه فدخلت الحية في بطنه، وجاء رجل يطلبها، حتى إذا غاب عن النظر، قال الرجل للحية: اخرجي الآن، فقالت لن أخرج حتى أنقب قلبك، أو أفتت كبدك، وفيما هو في حاله تلك، مر به رجل فلما وقف على أمره، أعطاه أوراقاً من شجرة قريبة، فتقيأ وخرجت الحية قطعاً، ونجَّاه الله من شرِّها.

فقال صاحب الحية لذلك الرجل:

- من أنت يرحمك الله... فقد نجَّاني الله بك، ونفعني بعلاجك؟!

- قال: أنا المعروف... بعثني الله إليك لأنقذك ممن لا يعرف لصاحب المعروف حقه؟.[٥٣]

وفي هذا المستوى السردي الغرائبي الرمزي الذي تجري فيه الصورة المشهدية في نسق تمثيلي سردي ذي امتداد وتطويل في الحوار والقص، يروى ما كان من مالك بن دينار؛ إذ رأى بعض علماء عصره يصطادون الدنيا بالدين، فضرب لهم هذه الصورة:

---

[٥٢] بنكراد، **السيميائيات النشأة والموضوع**، مرجع سابق، ص٧، ١٠.

[٥٣] جرار، **صور ومواقف من حياة الصالحين/الصالحات**، مرجع سابق، ج٧، ص١١٦-١١٨.

"مَثَل قرَّاء هذا الزمان (يعني علماءه) كمثل رجل نصب فَخّاً، ونصب فيه بُرّة (أي حبة قمح)، فجاء عصفور فقال للفخ:

- ما غيبك في التراب؟
- قال: التواضع... ."[٥٤]

فسفيان بن عيينة ومالك بن دينار في هاتين الصورتين المخترعتين حققا تناغماً بين ما تختزنه النفس من مفهوم وانطباع، وما تقتضيه الإشارية الرمزية من حوافز الإثـــارة، فحادا عن المعنى المباشر بالعلامة الظاهرة، إلى معان مفتوحة على تعدد الدلالة وغناهـــا باللغة غير المباشرة، ذلك أنَّ كل "رمز هو علامة توحي بمعنى غير مباشر ومتخيل."[٥٥]

الثالث: ما كان تشكيل الصورة الرامزة من فيض إلهي، أو كرامة خارقة للمعهود، ومنتهكة للمألوف المحسوس، جاء ذلك في الآية التي طلبها الطفيل بن عمرو الدوسي، وقد دعا له الرسول عليه الصلاة والسلام، ففي طريقه إلى ديار قومه، وكان الوقـــت ليلاً " ...وما هو إلا أن رأى مثل نور المصباح يشع من بـــين عينيـــه... يضـــئ لـــه الطريق... وامتلأ قلب الطفيل بنور اليقين وهو يرى هذا النور الذي شع في وجهـــه، ينتقل ليكون في طرف سوطه...."[٥٦]

ج. الصورة معادل الشخصية:

وجاءت الصورة أخيراً مراداً بها معادل الشخصية في تصور الإسلام وتصويره لهـــا بمنهج الواقعية الإسلامية الحقة، التي لا ترسم صورة مـــزورة للبشـــرية في حالـــة دون أخرى، بل تسلط الضوء على ارتقائه وضعفه، خيره وشره، مادياته ومعنوياته من غير تمييز أو تمجيد لجانب دون آخر.[٥٧] وقد حملت مقدمة الجزء الثاني التي تعد من عناصر

---

[٥٤] المرجع السابق، ج٩، ص٥٨.

[٥٥] الزواوي، بغوره. العلامة والرمز في الفلسفة المعاصرة، **مجلة عالم الفكر**، ص١٢٢. نقلاً عن امبرتو إيكو، التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، ص١٣٠.

[٥٦] جرار، **صور ومواقف من حياة الصالحين/الصالحات**، مرجع سابق، ج٤، ص١٣-١٤.

[٥٧] قطب، محمد. **منهج الفن الإسلامي**، دار الشروق، ط٦، ١٩٨٣م، ص٩٣.

النص المحيط بالعنوان،[٥٨] هذه المقصدية في قول الدكتور مأمون: "علينا أن ننهج فيما نقدمه إلى الناس من صور البشر نهج القرآن الكريم، النهج الواقعي الذي يقدم الصورة الكاملة بألوانها كلها. كيف قدم لنا صورة آدم عليه السلام؟ هل اكتفى بأن يقول: إنه الخليفة الذي خلقه بيده، وأسجد له ملائكته... وأسكنه جنته؟! هل أخفى عنا خطيئته... وعصيانه لربه... وغوايته... وإخراجه من الجنة؟!

لم يخف ذلك... ولم يخف المعصية، بل قدمها لنا مقرونة بالتوبة التي تجب ما قبلها... لتقدم النموذج للإنسان، إن عصى أن يتوب!

كيف قدم لنا القرآن صورة موسى عليه السلام؟ أأخفى قتله للمصري؟! وهل أخفى القرآن الكريم الضعف البشري في يوسف... إن تقديم نصف الصورة هو تقديم لنصف الحقيقة وفي ذلك تزوير للحقائق."[٥٩]

٢. المواقف:

جمع موقف، وجذره اللغوي: وقف، غير أنَّ لتحولات البنية وتغيراتها الصرفية ارتباطاً ظاهراً بتحولات المعنى فيها، التي تعطي مرتكزات دلالية هامة في دال الموقف. ولا يسمَّى الموقف موقفاً إلا إذا قام على خصائص وسمات مميزة:

أولها: اطلاع الآخر على الموقف والرأي، يستدل على ذلك من قولهم: "وَقَّفْتُه على ذنبه، أطلعته."[٦٠]

وثانيها: التجلية والإبانة الواضحة، بالتعبير والحجة؛ إذ ورد قولهم: "وقَّف الحديث توقيفاً: بيّنه" والتوقيف معادل التبيّن، قال أبو زيد: "وقفت الحديث توقيفاً، وبيّنته تبييناً، وهما واحد."[٦١]

---

[٥٨] حمداوي، **سيموطيقيا العنوان**، مرجع سابق، ص١٠٢.

[٥٩] جرار، **صور ومواقف من حياة الصالحين/الصالحات**، مرجع سابق، ج٢، ص٧-٨.

[٦٠] ابن منظور، **لسان العرب**، مرجع سابق، ج١١، ص٢٧٨.

[٦١] المرجع السابق، ج١١، ص٢٧٧-٢٧٨.

وثالثها: الإظهار والإشهار لقولهم: "موقف المرأة: يداها وعيناها وما لا بدّ من إظهاره"[٦٢] وكأني بهم في ذلك لا يعدون من لا يفصح عن موقفه، ولا يعلن عنه ذا موقف؛ إذا ظل رأيه وموقفه حبيساً في صدره، غير معبّر عنه بلسانه.

ورابعها: التضاد الحاد، لقولهم: "التوقيف: البياض مع السواد،"[٦٣] وكأنه لا يعد من الموقف من شايع رأياً أو حدثاً بالتعضيد والتأييد مداهنة أو رياء أو مداراة.

وخامسها: أن صاحب الموقف عرضة للابتلاء؛ إذ روي عن اللحياني: "رجل مُوَقَّف: أصابته البلايا... وعنه: حمار مُوَقَّف أيضاً: كويت ذراعاه."[٦٤]

وسادسها: أن الموقف كأنه مخصوص بالحق دون الباطل وبالخير دون الشر؛ إذ إن قولهم: "رجل مُوَقَّف على الحق: ذلول به."[٦٥]

وفي حمى ذلك يمكن القول: إنَّ الموقف بنية تعبيرية (لغوية ناطقة أو حركية صامتة) ذات سياق ثقافي أو منطلق عقدي فكري، يملك طاقة شعورية نفسية أو حساً انفعالياً (وجدانياً أو خلقياً)، يحفزه مؤثر أو مثير، ينتهي بسلوك إيجابي، يتداوله الآخرون (الناس)، فيصبح علامة مميزة ذات سيرورة وإبداع.

وكان الدكتور مأمون قريباً من هذا الفهم حين جعل الموقف رؤيا من خلال صراع، وذلك في حديثه عن الإمام الأوزاعي؛ إذ يقول: "لقد اشتهر الأئمة الكبار بقول الحق... ومواجهة أهل السلطان بما لا يحبون أن يسمعوه! وللأوزاعي في هذا موقف مذكور مشهور. كان يعلم أنَّ المداهنة في الحق تُضلُّ الناس وبخاصة ممن (من) هو في موقف القدوة والإمامة.

عاصر الأوزاعي مرحلة الصراع بين الأمويين والعباسيين، وشهد انتقال السلطة إلى بني العباس، وكان في عاصمة الدولة الأموية، فرأى ما صاحب ذلك من عنف وقتل وظلم أصاب أصحاب الدولة المنهارة وأتباعهم! وكان يعلم أن أصحاب

[٦٢] المرجع السابق، ج١١، ص٢٧٧.
[٦٣] المرجع السابق، ج١١، ص٢٧٨
[٦٤] المرجع السابق، ج١١، ص٢٧٩.
[٦٥] المرجع السابق، ج١١، ص٢٧٩.

السلطان يحرصون على أن يجدوا لأعمالهم فتوى من أهل العلم تجعل ما يأتون أمراً مشروعاً في أعين عامة المسلمين، ليميلوا إليهم بقلوبهم!

وهنا تكمن المحنة أن يجد العالِم نفسه بين موقفين: موقف الخوف الذي يلجم لسانه عن قول الحق!، وموقف الشجاعة الذي يجعله ينطق به معرضاً عما ينتظره من غضب السلطان! وقد آثر الأوزاعي قول الحق حين طلبه عبد الله بن علي عمُّ الخليفة السفاح، وهو الذي تولى متابعة بني أمية في دمشق، قتلاً وترحيلاً وإيذاءً...."[٦٦]

وتختزن ذاكرة المصطلح الدلالية في العصر الحديث عدداً من الحقول التي تتنوع بتنوع النشاط الإنساني، فإذا الموقف يغدو علامةً ذات طابع ثقافي ينفتح على آفاق عديدة؛ كالتعليمية والأدبية والاجتماعية والسياسية، ويصبح إشارة دالة على خصائص مميزة في بناء الشخصية النفسي والفكري، كعظم الإحساس بالأمانة والمسؤولية والتفكير الناقد، والشجاعة في المواجهة وإبداء الرأي إلخ.

والموقف في الاصطلاح التداولي الحديث ليس مقصوراً على الإيجابية في تلقي المثير أو المؤثر، بل قد يكون فاعلاً أيضاً في استقبال المؤثر المشوه السلبي، بالتنبيه على التوائه، وإخلاص النصح لتعديل مساره.

على أنَّ الموقف اتخذ في تداول الفنون له أسماء ذات صبغة خاصة، فهو عند البلاغيين حال ظاهر وحال خفي، وعند الأسلوبيين موقف، وفي النقد الأدبي الحديث رؤيا تتجاوز المشاهد البصرية للأشياء وتنفصل عنها إلى ما ورائها من الدلالات، وفي تداول أهل التربية وعلم النفس، جاء مصطلح الموقف عاماً في مثيرات التفكير الناقد التي تحدد مهاراته ونشاطاته[٦٧] وخاصة في الموقف الصفي الذي يجسد الحركة العملية التعليمية بما فيها من أهداف ووسائل تصويرية وتعبيرية.

وفي حياة الصالحين من المواقف ما يستوعب الدلالة اللغوية بلوازمها الحافة، وما يحيط بالعلامات والإشارات ذات البعد التداولي الحديث بجانبه الإيجابي والسلبي، وقد

---

[٦٦] جرار، **صور ومواقف من حياة الصالحين/الصالحات**، مرجع سابق، ج٦، ص٤٠-٤١.

[٦٧] انظر: جروان، فتحي. **تعليم التفكير**، عمان: دار الفكر، ط٢، ٢٠٠٥م، ص٦٠-٦٣.

أثرى الدكتور مأمون هذه المواقف تجسيماً (إيصال المعنى المجرد مرتبة الإنسان في قدرته واقتداره) حين نبه المتلقي لخطابه وأرشده إلى إدراك مراده الذي حمله صيغة الأمر ولام الأمر الموضوعة للطلب، "ولنقف"، الذي جاء تكراره لافتاً إلى مقاصد من التهيؤ والاستعداد النفسي والفكري، فضلاً عن إشعار المخاطب بتوحده في منزلته بالمتكلم ومساواته له في التدبر والنظر في حالة التعجيب والإدهاش والرؤيا المرادة، بما يجعل الأمر منزاحاً عن الفوقية إلى الالتماسية، وذلك في مثل قوله:

– "ولنقفْ على هذا المشهد العجيب طويلاً... طويلاً لنرى الأريحية من سعد."[٦٨]

– "ولنقفْ قليلاً لنستمع إلى رهط كريم من السلف الصالح... ."[٦٩]

– "وقفْ على هذه الجملة الأخيرة وتفكر فيها، وانظر حولك."[٧٠]

وقد طغت دعوة المشاركة التأملية هذه القائمة على الطلب الجماعي في التوجيه والتنبيه، حتى لا نكاد نجد دعوة المتلقي منفرداً إلا نادرة في مثل قول الدكتور مأمون: "وقف على هذه الجملة الأخيرة، وتفكر فيها، وانظر حولك...."[٧١] على أن ندرتها يجعلها تدور في فلك الالتماس والتنبيه دون الاستعلاء والفوقية.

ويدور هذا الاستوقاف في فلك عدد من المواقف النوعية ذات الأبعاد الاجتماعية والسياسية والاقتصادية والتعليمية.

فهذا موقف ذو دلالة اجتماعية ليونس بن عبيد، دعا الدكتور مأمون للوقوف عنده؛ "إذ جاء رجل يطلب ثوباً عند يونس، فقال لغلامه:

– انشر الرزمة ليرى المشتري الثوب.

فضرب الغلام بيده على الرزمة وقال:

[٦٨] جرار، **صور ومواقف من حياة الصالحين/الصالحات**، مرجع سابق، ج٢، ص٤٢-٤٣.

[٦٩] المرجع السابق، ج١٣، ص٩١.

[٧٠] المرجع السابق، ج٣، ص١٠٥.

[٧١] المرجع السابق، ج٣، ص١٠٥.

- صلى الله على محمد.

وأحس يونس أنَّ في الصلاة على النبي في هذا الموقف تزكيـة للثـوب وتغريـراً بالمشترى! فقال لغلامه: ارفعه، وأبى أن يبيعه للمشتري مخافة أن يكون قـول غلامـه مدحاً للثوب!"[٧٢]

ويضع الدكتور مأمون، هذا الموقف في نسقه الخاص بعلامته وإشارته، بالكشـف عن أسباب تميزه وسيرورته بالقول: "إنه موقف غريب... يدل على ورع... قد ترى فيه شيئاً من المبالغة في ردة الفعل لدى يونس... ولعلك تقول: كان عليـه أن يـبين للمشتري حقيقة الثوب، لا أن يمتنع عن بيعه، لك أن تقول ذلك... ولو فعله لما سجل له هذا الموقف الذي يدل على الورع والقناعة!"[٧٣]

وفي الوقوف أمام ظلم العباد للعباد كانت مواقف مالك بن دينار نموذجاً في حياة الصالحين؛ إذ عرَف الناس فيه جرأة الموقف، وسرعة الحركة في كشف الحقائق وتجلية أبعادها.

وكثيرة هي المواقف السياسية للصالحين في هذه المجموعة "صور ومواقف"، الـتي تعد باباً في التحصن ومقاومة إغراء السلطان، ليس المجال هنا لعرضـه والإبانـة عـن نوازعه وعواقبه، لكن مثالاً من حياة سفيان الثوري فيه فصاحة دالة، ووضوح مـبين؛ إذ كان له موقف من أهل السلطان جرّ عليه البلاء في آخر حياته، ممـا حملـه علـى التواري عن الأنظار حصانة لنفسه، ومقاومة لفتنة المطامع والشهوات.

"دعاه أبو جعفر المنصور ليوليه القضاء، فتظاهر الحمـق... وهـرب... ودعـاه المهدي ليكون عوناً له في الخلافة فأعرض عنه واختفى...

وخرج سفيان، فحفَّ به أصحابه وقالوا:

---

[٧٢] المرجع السابق، ج٩، ص٧٨.

[٧٣] المرجع السابق، ج٩، ص٧٨.

– ما منعك يا أبا عبد الله، وقد أمرك، أن تعمل في هذه الأمة بالكتاب والسنة؟ قال الراوي: فاستصغر سفيان عقول أصحابه لما سمعه منهم، ثم خرج هارباً إلى البصرة، خشية أن يلزمه الخليفة بما لا يحب."[٧٤]

وينفذ الدكتور مأمون جرار، من خلال هذا الموقف، الذي يبدو شديداً في علاقة الفقيه بالسلطة والسلطان، إلى تباين مستويات مواقف الصالحين تبعاً للمؤثر وانتماء المثير، فيقول: "وإذا انتقلنا من هذا الموقف السياسي للثوري لننظر في فكره من خلال أقواله... فإنَّنا نرى فكراً نيِّراً... وموقفاً معتدلاً... ورأياً سديداً."[٧٥]

ويطول هذا العرض إذا تتبع الباحث نماذج لبقية المواقف ذات الاتجاه الاقتصادي والتعليمي؛ إذ لذلك مجال آخر في دراسة حقول الصور والمواقف ومرتكزها المداري أو الضوئي في استبطان نفسي هو التحصن، وسلوك حركي هو المقاومة، حين تحصن الصالحون بالعلم والفقه مدافعة لمداهنة السلطان، وبالزهد جهاداً للدنيا وفتنتها....

غير أنَّ ما تجدر الإشارة إليه أنَّ قراءة الدكتور مأمون لهذه المواقف لها تعلق بالسيرورة والتاريخ والذكر قصداً أو تأويلاً، ولها اتصال بنواتج دلالية إشارية ذات طبيعة نفسية، فعثمان بن عفان في أحداث الفتنة "رفض عروضاً عرضت عليه، ورفض أن يهرب إلى مكة ويلوذ بالبيت الحرام، وأبى أن يسافر إلى الشام ويلحق بمعاوية، كان يريد أن يسجل في تاريخ المسلمين موقفاً... أنَّ للخليفة حق الاجتهاد والحكم... وللرعيَّة حق الشورى... وليس لها حق القتل أو الخلع في غير موجب شرعي."[٧٦]

وتسجل أم كلثوم بنت عقبة بن أبي معيط في سفر التاريخ خبر رحلتها فتقول عن رجل من خزاعة صحبها إلى المدينة: "جاءني ببعير فركبته... فكان يقود بي إلى البعير... ولا والله ما يكلمني بكلمة... حتى إذا أناخ البعير تنحى عني... فإذا نزلت جاء إلى البعير فقيده بالشجرة، وتنحى إلى فيء شجرة أخرى... فلم يزل كذلك... حتى قدمنا المدينة، فجزاه الله من صاحب خيراً"، فيقول الدكتور مأمون: "إنَّه موقف

[٧٤] المرجع السابق، ج٧، ص٨١-٨٢.
[٧٥] المرجع السابق، ج٧، ص٨٥.
[٧٦] المرجع السابق، ج١، ص١١٤.

يستحق التدوين والرواية! انظر إلى قول أم كلثوم الذي يلخص إحساسها بالامتنان والأمان بدعائها له في نهاية روايتها لخبر الرحلة: فجزاه الله من صاحب خيراً. إنه موقف عفة وحسن صحبة... وأداء أمانة، يسجل لذلك الخزاعي الذي لا ندري أكان مسلماً أم غير مسلم."[٧٧]

ولهذه السيرورة ورمزيتها الدالة في مواقف الصالحين رديف معزز في آيات قرآنية تتلى؛ إذ جاء حكم الله عز وجل تأييداً لموقف أم كلثوم بنت عقبة بن أبي معيط في هجرتها من مكة إلى المدينة، وتشريعاً فاصلاً في أحكام مهاجرة النساء، ووجوب فرقة المسلمة من زوجها بالإسلام، قال تعالى: ﴿يَٰٓأَيُّهَا ٱلَّذِينَ ءَامَنُوٓاْ إِذَا جَآءَكُمُ ٱلۡمُؤۡمِنَٰتُ مُهَٰجِرَٰتٖ فَٱمۡتَحِنُوهُنَّۖ ٱللَّهُ أَعۡلَمُ بِإِيمَٰنِهِنَّۖ فَإِنۡ عَلِمۡتُمُوهُنَّ مُؤۡمِنَٰتٖ فَلَا تَرۡجِعُوهُنَّ إِلَى ٱلۡكُفَّارِۖ لَا هُنَّ حِلّٞ لَّهُمۡ وَلَا هُمۡ يَحِلُّونَ لَهُنَّۖ وَءَاتُوهُم مَّآ أَنفَقُواْۚ وَلَا جُنَاحَ عَلَيۡكُمۡ أَن تَنكِحُوهُنَّ إِذَآ ءَاتَيۡتُمُوهُنَّ أُجُورَهُنَّۚ وَلَا تُمۡسِكُواْ بِعِصَمِ ٱلۡكَوَافِرِ وَسۡـَٔلُواْ مَآ أَنفَقۡتُمۡ وَلۡيَسۡـَٔلُواْ مَآ أَنفَقُواْۚ ذَٰلِكُمۡ حُكۡمُ ٱللَّهِ يَحۡكُمُ بَيۡنَكُمۡۚ وَٱللَّهُ عَلِيمٌ حَكِيمٞ﴾[٧٨] (الممتحنة: ١٠)

٣. مِنْ:

وهي حرف جرٍّ، يجرُّ الظاهر والمضمر، مبني على السكون، وهو في أصل بابه لابتداء الغاية في الأماكن، والتي في سواها هي بمترلتها، وتأتي للتبعيض، كقوله تعالى: ﴿فَإِن طِبۡنَ لَكُمۡ عَن شَيۡءٖ مِّنۡهُ نَفۡسٗا﴾ (النساء: ٤) وقد تدخل في موضع، لو لم تكن فيه كان الكلام مستقيماً، ولكنها توكيد بمترلة ما، إلا أنها تجر؛ لأنَّها حرف إضافة كقولك: ما رأيت من أحد، وتأتي للبيان والتفسير كقولك: لله درُّك من رجل، فتكون (مِن) مفسرة للاسم المكني في قولك: درك وترجمة عنه، وفي قول الله تعالى: ﴿وَيُنَزِّلُ مِنَ ٱلسَّمَآءِ مِن جِبَالٖ فِيهَا مِنۢ بَرَدٖ﴾ الأولى: لابتداء الغاية، والثانية: للتبعيض، والثالثة: للبيان.[٧٩]

ودلالة من على التبعيض في العنوان وصور ومواقف من حياة الصالحين ظاهرة وقد جاء تعيينها واستيعاب مقاصدها الدلالية في مقدمة الجزء الأول، التي يمكن القول

---

[٧٧] المرجع السابق، ج١، ص٨٢-٨٣.

[٧٨] المرجع السابق، ج١، ص٨٥.

[٧٩] ابن منظور، **لسان العرب**، مادة (من)، ج١٧، ص٣١٠-٣١١.

إنها حملت وظيفة تفسيرية (ميتالغوية) في محيط النص وفضائه؛ إذ يقول الدكتور مأمون جرار: "لم يخطر ببالي حين شرعت في هذه السلسلة أن أكتب تاريخاً مفصلاً لكل شخصية، يحيط بكل دقائق حياتها، فلذلك عمل آخر، إنَّ الذي خطر ببالي هو أن التقط من حياة الصالحين أبرز ما كان في حياتهم، وروي عنهم، ليكون ذلك مثيراً لمحبتهم في قلوب المسلمين، وباعثاً لهم إلى الاقتداء بهم."[٨٠]

ومعنى ذلك أنَّ (مِن) ترتبط بظاهرتين أسلوبيتين، الأولى العدول والانزياح، والثانية الانتخاب والاختيار، وهما عمليتان متداخلتان، تمثلان جناحي طائر[٨١] في الإبداع الأدبي الفني.

ومعنى ذلك أيضاً أنَّ (مِن) تحمل علامة أو إشارة ذات دلالات منهجية في الكتابة الإبداعية في فن السير والتراجم، الذي يعده الباحث اللون الغالب الذي ينتظم هذه الصور والمواقف، فضلاً عن فن السرد والقص؛ إذ إنَّ "مِن" فيها قصدية إلى كسر التدرج والنماء في تتبع مراحل نمو الشخصية الصالحة وتحولاتها، وإن كان في جمع الصور والمواقف ما يبلور وحدة التكامل النفسي والسردي لحياة الصالحين.

أما العدول عن سرد التاريخ فأصاب الدكتور مأمون به غايات ثلاثاً:

الأولى: فنية؛ إذ خلّص سير الصالحين من عوالق الحشو والاستطراد، على الرغم من فاعليتها في رفع درجة المتوقع وغير المتوقع عند المتلقي، وجعل بينها وبين فنِّ القصة القصيرة رحماً موصولاً؛ إذ إنَّ القصة القصيرة في أبسط تعريف لها أنَّها تعبير عن موقف.

الثانية: منهجية؛ إذ تباين عدد المواقف التي أقام عليها بناء سيرة الصالح في الحياة، وقد انزاح بذلك عن النمطية في التناول، فجاءت هذه الأبنية في مستويات خمسة:

– السيرة أحادية الموقف، كما هو الحال في توبة كعب بن مالك، وموقف جعفر بن أبي طالب في خطاب النجاشي، ورحلة سلمان الفارسي إلى الإسلام

---

[٨٠] جرار، **صور ومواقف من حياة الصالحين/الصالحات**، مرجع سابق، ج١، ص٥.

[٨١] عياد، شكري. **مبادئ علم الأسلوب**، القاهرة: ط١، ١٩٨٨م، ص٧٩.

- السيرة ثنائية الموقف، كما هو الحال في حياة سعد بن معاذ؛ إذ "بدأ إسلامه بموقف لا يزال مذكوراً، فكذلك ختم حياته بموقف عظيم."[٨٢]

- السيرة التراتبية التراكمية التي تجلت في أشتات من المواقف مجتمعة في حياة الصالح، فقد جمعت سيرة ابن المبارك على سبيل المثال مواقف متعددة في العلم والتجارة.

- السيرة ذات الامتداد الأفقي: من لدن الدخول في الإسلام إلى الممات، يتبدى ذلك ظاهراً في حياة أبي بكر وعمر وعثمان وعلي رضي الله تعالى عنهم.

- السيرة ذات الامتداد الأفقي من المهد إلى اللحد، جاء ذلك في مواقف حياة كل من الأئمة الأربعة وصلاح الدين.

الثالثة: بنيوية؛ إذ جاءت المواقف ذات مدار حول سمة بارزة هي بمثابة المرتكز الضوئي، أو البؤرة، أو الصفة المهيمنة في بناء شخصية الصالح، وجاء تنبيه الدكتور مأمون على ذلك دليلاً في قوله: "إنَّ في كلِّ صحابي من صحابة رسول الله صلى الله عليه وسلم سمة بارزة... هي عنوان شخصيته، وكأنَّه القدوة في بابه..."[٨٣] وقد عززه بالتوضيح بقوله: "لكل شخصية من الصحابة الكبار عنوان بارز... فأبو بكر صديق، تميز بإيمانه وسبقه في الخيرات، وعمر... الفاروق تميز بعدله وثاقب رأيه، ونكران ذاته في خدمة رعيته، وعثمان ذو النورين... صاحب اليد في الإنفاق في سبيل الله، وأبو عبيدة القائد المجاهد... التقي النقي الخفي...."[٨٤]

وثمة عدول آخر ملحوظ في اختيار (من) في العنوان دون (في) على ما بينهما من ترادف في الدلالة معدود عند أهل النحو في مثل قوله تعالى: ﴿إِذَا نُودِيَ لِلصَّلَوٰةِ مِن يَوۡمِ ٱلۡجُمُعَةِ﴾ (الجمعة: ٩) إذ إن "من" ترادف "في،"[٨٥] وذلك أن (في) تربط الصور

[٨٢] جرار، **صور ومواقف من حياة الصالحين/الصالحات**، مرجع سابق، ج٤، ص٣٥.
[٨٣] المرجع السابق، ج٢، ص٩.
[٨٤] المرجع السابق، ج٢، ص١٠٣.
[٨٥] انظر: الحمد، علي. **المعجم الوافي في النحو العربي**، عمان: دائرة الثقافة والفنون، ١٩٨٤م، ص٣١٦.

والمواقف بسياق خارجي، له قوة الدفع والتوجيه، يفقد الصالحين الريادة والمبادأة في اتخاذ الموقف، فاستعمال (من) خلّص الصور والمواقف من السياق الخارجي، وجعلها مركوزة بعمل الصالحين دون حافزية غيرهم لهم.

وأما الانتخاب والاختيار الذي تحمله (من) في العنوان فأقامه الدكتور مأمون على أسس ثلاثة واحتراس واحد، أما الأسس الثلاثة، فهي:[٨٦]

- التقاط أبرز ما كان في حياة الصالحين وروي عنهم، وهذا أساس ذو اتصال بالعلامة والسيمياء، ما دام معروفاً مروياً بارزاً ظاهراً.
- أن تكون هذه المرويات صالحة نافعة لأبناء الجيل والعصر في اتخاذ القدوة من الصالحين، باعثاً ومثيراً لمحبتهم.
- صحة المرويات، واستساغة الذوق لها، وقبول الفهم لأبعادها.

وعلى الرغم من أنَّ هذه الأسس غير قابلة للقياس؛ لأنَّها مما يتنافى مع منطقه، يبقى الذوق ذو الدربة مما يأتلف بالعلم؛ إذ إنَّ كثرة المدارسة للشعر لتُعدِي على العلم به.[٨٧]

وكذلك هو الفهم إذا كان ثاقباً "يأنس من الكلام بالعدل الصواب الحق، والجائز المعروف المألوف، ويتشوف إليه، ويتجلى له، ويستوحش من الكلام الجائر الخطأ الباطل والمحال المجهول المنكر، وينفر منه، ويصدأ له."[٨٨]

وصحة المرويات التاريخية تقبل القياس بضوابط أهل الحديث في جرح الرواة وتعديلهم، غير أن الدكتور مأمون تذرع محترساً بأن "أخبار التاريخ لم يتيسر لها ما يسر للحديث النبوي من جهد التمحيص والتصفية."[٨٩]

---

[٨٦] جرار، **صور ومواقف من حياة الصالحين/الصالحات**، مرجع سابق، ج١، ص٥.

[٨٧] انظر: الجمحي، **طبقات فحول الشعراء**، مرجع سابق، ج١، ص٦-٧.

[٨٨] ابن طباطبا، **عيار الشعر**، تحقيق: عبد العزيز المانع، الرياض: دار العلوم، ١٩٨٥م، ص٢٠.

[٨٩] جرار، **صور ومواقف من حياة الصالحين/الصالحات**، مرجع سابق، ج١، ص٥.

٤. حياة:

الحياة: نقيض الموت معجمياً.[٩٠] وحياة الإنسان؛ مدة بقائه على الأرض. والحياة في عنوان مجموعة الدكتور مأمون "صور ومواقف من حياة الصالحين" شارة على مدلول إسلامي من ثلاث جهات:

الأولى: إضافتها المخصصة لها بالخيرية والرشاد "حياة الصالحين."

الثانية: إنَّ حقول الصور والمواقف التي قامت عليها حياة الصالحين، تتقاطع مع مفهوم الحياة الطيبة التي وعد الله بها من عمل صالحاً في قوله تعالى: ﴿مَنْ عَمِلَ صَٰلِحًا مِّن ذَكَرٍ أَوْ أُنثَىٰ وَهُوَ مُؤْمِنٌ فَلَنُحْيِيَنَّهُۥ حَيَوٰةً طَيِّبَةً﴾ (النحل: ٩٧) إذ إنَّ الإحصاء للصور والمواقف يفضي إلى أنَّها تدور في مدارات العلم والعبادة والتجارة والزهد واعتزال السلطان والدعاء. وقد جعل أهل العلم مدلول الآية الكريمة دائراً في خمسة أقوال هي: الرزق الحلال، القناعة، التوفيق إلى الطاعات المؤدية إلى رضوان الله، الجنة، السعادة.[٩١]

ومعنى هذا التقاطع أنَّ "حياة" في صور ومواقف اكتسبت صفة (طيبة) من جهة، وانزاحت عن صفة (الدنيا) من جهة أخرى؛ إذ إنَّ نعت الحياة يلازمها (الدنيا) جاء في كل موضع ذكرت فيه الحياة في كتاب الله عز وجل على أساس من الزينة والمتاع والتحول، قال تعالى: ﴿وَمَآ أُوتِيتُم مِّن شَيْءٍ فَمَتَٰعُ ٱلْحَيَوٰةِ ٱلدُّنْيَا وَزِينَتُهَا﴾ (القصص: ٦٠) وقال تعالى: ﴿فَمَآ أُوتِيتُم مِّن شَيْءٍ فَمَتَٰعُ ٱلْحَيَوٰةِ ٱلدُّنْيَا﴾ (الشورى: ٢٦)

الثالثة: إنَّ (الحياة الدنيا) في أحوال الصالحين وأقوالهم معبر إلى (الحياة العليا)، فأبو حازم سليمان ابن دينار "أيقن أنَّ الدنيا ليست دار قرار... فلم يعلق قلبه بها، واتخذها مزرعة للآخرة"[٩٢] سأله سليمان بن عبد الملك: لماذا نكره الموت يا أبا حازم؟

قال أبو حازم: لأنكم عمرتم الدنيا وخربتم الآخرة... فأنتم تكرهون الانتقال من العمران إلى الخراب."[٩٣]

---

[٩٠] ابن منظور، **لسان العرب**، مادة حيا، ج١٨، ص٢٣٠.

[٩١] انظر: القرطبي، **الجامع لأحكام القرآن**، القاهرة: دار الكاتب العربي، ط٣، ١٩٦٧، ج١٠، ص١٧٤.

[٩٢] جرار، **صور ومواقف من حياة الصالحين/الصالحات**، مرجع سابق، ج٦، ص١٠.

وللحياة دلالات سلوكية نتلمسها في الحركة والنماء، والجمع بين المفارقات في الخير والشر، والتحول من حالة إلى أخرى، في نسق من المغايرة والتباين، وقد كان لذلك كله آثار في حياة الصالحين.

٥. الصالحون:

الصالحون: جمع صالح، وهو نقيض الطالح الفاسد، وعلى الرغم من أنَّ الصالح صفة فاعل غالبة على الذات في العمل والفعل "رجل صالح في نفسه من قوم صلحاء" تنفتح دلالتها على الآخر باللزوم والتبعية في قولهم: "رجل مصلح في أعماله وأموره." ومدار فعل الإصلاح، الذي فاعله الصالح، على التحويل الظاهر للأمر وتمكينه في العيان حسناً وإحساناً، جاء ذلك في قولهم: "وأصلح الشئ بعد فساده: أقامه، وأصلح الدابة أحسن إليها، فصلحت."[٩٤]

والصلاح الذي هو فعل ناتج عن الصالحين علامة دالة على سداد الفعل، قولاً كان أو عملاً، صورةً كان أو موقفاً، وبه تنال العزة في الدنيا والآخرة، قال تعالى: ﴿ مَن كَانَ يُرِيدُ ٱلْعِزَّةَ فَلِلَّهِ ٱلْعِزَّةُ جَمِيعًاۚ إِلَيْهِ يَصْعَدُ ٱلْكَلِمُ ٱلطَّيِّبُ وَٱلْعَمَلُ ٱلصَّٰلِحُ يَرْفَعُهُۥ ﴾ (فاطر: ١٠) أي "من كان يريد بعبادته لله عزّ وجل —والعزة لله سبحانه– فإن الله عز وجل يعزه في الآخرة والدنيا."[٩٥] وخص الكلام الطيب بالذكر لبيان الثواب عليه؛ إذ إنَّ الأقوال هي أعمال في نفوسها، والكلام الطيب عمل صالح، والعمل الصالح يرفع صاحبه، وهو الذي أراد العزة، وعلم أنها تطلب من الله تعالى.[٩٦]

وهكذا فإنَّ اختيار الصالحين في العنوان دون المسلمين أو المؤمنين فيه ارتقاء بالمنزلة، وتعالٍ بالرتبة، من حيث إنَّ فيه فعلاً خصوصياً تتجاوز فيه الذات إلى الآخر بالعمل قولاً وفعلاً، فضلاً عن أنَّ فيه اقتراناً بالتقوى، وملازمة وانجذاباً وانعطافاً إلى الأنبياء والصديقين والشهداء في درجاتهم العلا، على أنَّ في بنائه الصرفي على صيغة

---

[٩٣] المرجع السابق، ج٦، ص١٣.
[٩٤] ابن منظور، **لسان العرب**، مادة صلح، ج٣، ص٣٤٨.
[٩٥] القرطبي، **الجامع لأحكام القرآن**، مرجع سابق، ج١٤، ص٣٢٨، والتفسير للزجاج واستحسنه القرطبي.
[٩٦] المرجع السابق، ج٤، ص٣٢٩، ٣٣٠، ٣٣١.

جمع المذكر السالم ما يجعله شاملاً لكثرة عددية، مستوعباً للذكورة والأنوثة بالتغليب، على الرغم من فصل الدكتور مأمون للصالحين عن الصالحات في عناوين مجموعته.

ثالثاً: التراكيب

حمل عنوان "صور ومواقف من حياة الصالحين" دوالاً خمسة، ذات مرجعيات إشارية في النصوص التي انضوت تحت هذا العنوان، ويمكن القول إنَّ "مواقف" هي بؤرة العنوان، ومرتكز دواله الضوئي، ويعزز ذلك لغوياً وسياقياً بما يلي:

- طغت المواقف في حياة الصالحين على الصور طغياناً ظاهراً، وفيما سبق من تحليل للدلالة في كل منها شاهد على ذلك، وإن لم يقف الإحصاء الدقيق عليه، فهو تحصيل حاصل.

- تؤول أكثر الصور خاصة المشهدية منها -وهي الأكثر حضوراً في النصوص- إلى خصوصية الموقف البنائية والفنية في الحركة والسرد، على أن الصور والمواقف فيهما تداخل على ما سيأتي بيانه.

- والحياة والصلاح موقفان سلوكيان من الإنسان ومتعلقات وجوده، والكون والعبور إليه، والمجاز نحوه.

- اشتغال خطاب السارد (د.مأمون) بالتنبيه على الموقف بقوله: "وقِفْ" و"لنَقِفْ" و"قف معي".

- البناء الصرفي للمواقف بصيغة منتهى الجموع، يجعل من مقطعه الصوتي "قف" أمرياً توجيهياً أحياناً، صدامياً أحياناً أخر.

ويدور في مدار هذا المرتكز الضوئي عدد من المستويات النحوية والصرفية والإيقاعية ذات دلالات وإشارات.

ففي المستوى النحوي تقدمت الصور على المواقف، وجمع بينهما بالواو لمطلق الجمع، غير أنها عطفت العام على الخاص؛ إذ إنَّ الموقف حال أو حكاية تعتصم بالرؤيا

الفكرية والتأملية، في حين أنَّ الصورة مشهد في لمحة أو لقطة أو لوحة ذات ارتباط بالخارجي المحسوس أكثر من ارتباطها بالداخل غير المنظور، فالمشهد جزء من الموقف وليس رديفاً له، فالواو على ذلك ليست من عطف الشئ على رديفه، بل للعطف المجرد والجمع، على الرغم من تداخل الصور والمواقف في إطلاق الدكتور مأمون أحياناً في مثل قوله: "إنَّ موقف الثوري من شريك يصور بجلاء موقف أهل العلم من السلاطين والتقرب إليهم والعمل معهم،"[٩٧] وقوله: "وتروي عائشة (رضي الله عنها) موقفاً آخر تصوِّر لنا فيه حب النبي صلى الله عليه وسلم لخديجة...،"[٩٨] وأحسب هذا من مجانبة الدقة التعبيرية؛ إذ لو استخدم "يعبر" بدلاً من "يصور" لظل المصطلحان (الصورة والموقف) بمنأى عن مثل هذا التداخل.

ومنح عطف المواقف على الصور بالجمع وتخصيصهما بجانب من الزمن (من حياة) انعطافاً لتصوير الذات (الصالحين) في التفاعل مع الزمن تفاعلاً إيجابياً، غير أنَّه تفاعل ساكن غير متحرك ولا متدرج بنماء، ذلك أنَّ (من) في بناء جملة العنوان أفقد ارتباط الصور والمواقف بالزمن (الحياة) صفة التسلسلية والتصاعدية، على الرغم مما في (الحياة) من خاصية الحركة اللزومية لها أو الحافة بها.

ومعنى ذلك أنَّ في الجمع بين الصور والمواقف – على ماسبق ذكره فيما بينهما من خصوص وعموم– ما ينبه على وظيفة العنوان التجنيسية؛ إذ يؤكد ذلك على الطبيعة الفنية وليس التاريخية أو الموضوعية الدينية، على الرغم من أنَّ ارتباط الموقف بالصالحين يعزز فيه جانب السلوك العقدي ويميل به نحو القصدية العقدية البارزة في (الصالحين)، وفي ذلك ما يشي بأدبية النص الديني أو التاريخي من خلال الصورة والموقف اللذين ينزعان عن قوس القصة والسرد.

وإذا صحب الباحث إيجابية الصور والمواقف التي طغت طغياناً ظاهراً على بعض مواقف الصالحين في الفتنة زمن عثمان وبعد مقتله، جاز له لذلك أن يلتمس محذوفاً مقصوداً في العنوان تقديره: "صور ومواقف طيبة من حياة الصالحين".

[٩٧] جرار، **صور ومواقف من حياة الصالحين/الصالحات**، مرجع سابق، ج٧، ص٨٤.

[٩٨] المرجع السابق، ج١، ص١٦.

وفي المستوى الصرفي ترك المرتكز الضوئي للعنوان (مواقف) أثــراً علــى بنــاء المفردات اللغوية في ظاهرتين أسلوبيتين:

الأولى: جمع الكثرة الذي ينتظم الصور والمواقف والصالحين؛ إذ إنَّها من باب جمع الكثرة والتكسير والمذكر السالم، وهي وإن كانت مختلفة البناء الصرفي، فهي مؤتلفــة الدلالة على ثراء إيجابي لافت في مناحي الحياة وأعداد الصالحين.

الثانية: التنكير الذي جاء متراكباً في "صور" و"مواقف" و"حياة" لفتح الدلالة على عدد غير محدود من الصور البيانية والوصفية والفنية السردية والحواريــة ذات اللقطــة واللحظة واللوحة والمشهد، وأحوال غير معدودة ولا معينة من المواقــف السياســية والاجتماعية والمالية والعقدية والقولية والفكرية والتعبدية.

على أن التنكير الذي منح الدلالة إبهاماً وإخفاء، حمل في طياته تعظيماً وتفخيمــاً للدالات الثلاثة.

تجدر الإشارة إلى أنَّ نسق العنوان ومساره بدأ بالتنكير وانتهى بالتعريف الإضافي "حياة الصالحين"، مما جعل الإبهام والخفاء يتعرف في نهاية مساره بعــض التعريــف، ويتضح بعض التوضيح، فالتعريف جاء كشفاً للتنكير بعد مسافة من الانتظار والتوقع.

وفي المستوى الإيقاعي يحمل هذا العنوان إيقاعاً خارجياً (الإطار) وإيقاعاً داخليــاً (التكوين)، أمَّا الإيقاع الخارجي فيتشكل العنوان من عدد من الأصــوات المهموســة والمجهورة، إلا أن الأصوات المجهورة تبدو أكثر حضوراً من الأصوات المهموسة، وقــد جاء إحصاؤها على النحو التالي:

الأصوات المهموسة: ٧ أصوات (الصاد (٢)، الحاء (٢)، التاء، الفاء، القاف)

الأصوات المجهورة: ١٤ صوتاً (الواو (٢)، الراء، الميم (٢)، النــون (٢)، اليــاء (٢)، الألف (٣)، اللام).

نسبة الأصوات المجهورة إلى المهموسة هي: ٦٦.٧% إلى ٣٣.٣%.

ومعنى ذلك أن نسبة الجهر بالمواقف وظهور الصور كان ضعف الصمت والخفاء، وللحروف الذلاقية وهي ستة أصوات (الراء واللام، والنون، والفاء، والباء، والميم) حضور طاغٍ في العنوان؛ إذ اشتمل عليها جميعاً دون الباء، ولذلك دلالة على أن الصور والمواقف في حياة الصالحين كانت ناطقة ليست صامتة، تعبيرية بالمقال وليست إيحائية بالحال، وهي سهلة الجريان أثناء النطق، فهذه الحروف ذات خاصية مميزة في التعبير.

وفي العنوان شمول لبعض الحروف ذات الترديد الصوتي والتكرار النغمي الذاتي، مثل حرف الراء والقاف، اللذين جاءا في كلمتين أساسيتين فيه هما "صور ومواقف"، فالتكرير والترديد يوجد في جسم هذين الحرفين؛ إذ في التكرير والترديد تضعيف وتشديد وتحريك، وبهما يكتسب الإيقاع قوة في النطق ووضوحاً في السمع وحركة مستديمة.

وتناوب إيقاع السكون وإيقاع المد بنسب ثابتة ذات ترتيب كمي ظاهر في العنوان، فقد أردف الإيقاع الساكن في (صور) بالإيقاع المتحرك في (مواقف)، وجاء الإيقاع الساكن (مِنْ) بعد المتحرك بحركة الضمة، ليليه إيقاع المتحرك بالكسرة في (حياةِ)، ليتبعه ايقاع ساكن في (الصالحين)، وفي هذا التناوب الإيقاعي دلالة على ثلاثة أمور:

الأول: أنَّ حركة الصالحين كانت بين سكون الصور الثابت، وحركة المواقف الممتدة، فهي تراوح بين الثبات والحركة، وتلك ظاهرة طبيعية، وإن غلبت حركة المواقف سكون الصور.

الثاني: أنَّ السكون في حياة الصالحين تفجره الحركة الرديفة، فهم بين هذا السكون والحركة يتحقق صلاحهم في الحياة.

الثالث: أنَّ المدّ الذي انتظم كلاً من "مواقف" و"حياة" و"الصالحين" يعطي انفتاحاً وامتداداً للمواقف أكثر من الصور، التي يمكن أن يقال إنَّ الإيقاع يؤكد السكونية فيها والتقييد.

وأمَّا الإيقاع الداخلي الذي يقوم على تناظر أو تضاد المعاني والدلالات التي يحملها العنوان، فيلتمس في الجوانب التالية:

أ. الجمع بين التنكير في (صور ومواقف) والتعريف في حياة (الصالحين) يعطي ايقاعاً داخلياً يخرج النفس من الإبهام والخفاء إلى الوضوح والجلاء، فيجري مسار العنوان في نسق من التنكير المتراكب، ينتهي بالتعريف.

ب. ينفتح تقدير الصفة الغائبة (المحذوفة) للصور والمواقف على ألوان من الأبدال المتناظرة والمتضادة، فصور ومواقف (؟!) من حياة الصالحين، تحمل النفس على البحث عن صفة الصور والمواقف (طيبة، عالية، عظيمة، سامية، فاسدة، فاتنة...) فإذا وقف البحث عند (طيبة) على سبيل المثال، تتوقف حركة الذهن المتوترة في إيجاد المناسب من الصفات، إلى إيقاع داخلي مريح.

ت. إرداف الصور بالمواقف فيه تضاد لا على مستوى البنية السطحية، بل على مستوى البنية المعمقة، ذلك أنَّ في فضاء الصورة ما يعطف على دلالة حسية ذات طبيعة خارجية غالباً تحتفي بالشكل (الوصفية/ البيانية)، في حين أنَّ أبعاد الموقف يختص بالرؤيا والفكرة، وهو ذو طبيعة نفسية معنوية. وفي هذا من التباين في لازم الدلالة الذي يحدث إيقاعاً في النفس ناتجاً عن مفارقة الظاهر للباطن.

وهكذا فإنَّ تركيب العنوان بأبعاده النحوية والصرفية والإيقاعية متناسب متناسق شكلياً ودلالياً، تتداعى فيه الألفاظ والبنى الصرفية في سلسلة من الروابط، فتحدث نوعاً من التماسك الدلالي والمنطقي.

رابعاً: التناص

بقي أن نشير إلى أنَّ تناسلاً وتلاقحاً يدركه الباحث بين عنوان هذه المجموعة "صور ومواقف من حياة الصالحين" وعنوان مجموعة الدكتور عبد الرحمن رأفت

الباشا: "صور ومواقف من حياة الصحابة" و"صور من حياة التابعين" و"صور من حياة الصحابيات".

ولا غرابة في هذا التناسل والتماثل النسقي؛ إذ إنَّه من آثار تلمذة الدكتور مأمون جرار لشيخه الدكتور عبد الرحمن رأفت الباشا في مرحلة الطلب، خاصة الدراسات العليا، التي انتهت بإشراف الشيخ على رسالة تلميذه لنيل درجة الدكتوراة التي كانت بعنوان "خصائص القصة الإسلامية"، وإن حال موت الشيخ رحمه الله دون التمام والاكتمال في المقصد والآمال.

وقد حملت مجموعة الدكتور مأمون جرار "صور مواقف من حياة الصالحين" و"صور ومواقف من حياة الصالحات" مُغَايرة وجِدَّة، على الرغم من التعالق في العنوان، ويتبدى ذلك في الخطاطة التالية:

المبدع:	د.عبدالرحمن رأفت الباشا	د.مأمون جرار	
العنوان:	صور من حياة الصحابة/التابعين/الصحابيات	صور من حياة الصالحين / الصالحات	
العلاقة:	صور	صور	تماثل وتطابق
		ومواقف	إضافة
	من حياة	من حياة	تماثل وتطابق
	الصحابة	الصالحين	استبدال العام بالخاص زمانياً ودينياً
	التابعين	الصالحين	استبدال العام بالخاص زمانياً ودينياً
	الصحابيات	الصحابيات	تماثل وتطابق

وهكذا فإنَّ عنوان مجموعة الدكتور مأمون الرئيسة "صور ومواقف من حياة الصالحين" فيه مغايرة بالإضافة والاستبدال؛ إذ اتبعت الصور بالمواقف، وأبدل الصالحين بالصحابة والتابعين.

أمَّا إتباع الصور بالمواقف ففيه إشعار بحقلين مختلفين دلالياً وفنياً؛ إذ الصورة بنـــاء خارجي يظل جارياً في إطار الصورة المشهدية التي تنقل البنية السطحية أكثر من نقـــل البنية العميقة، والموقف وإن تداخل مع الصورة، إلا أن له ارتباطاً بالقص والســـرد؛ إذ القصة في أبسط تعريف لها أنَّها موقف من الآخر، فضلاً عن أنَّ فيه كشفاً عن أعماق فكرية ودينية وسياسية.

وأما إبدال الصالحين بالصحابة والتابعين ففيه انفتاح دلالي يتجاوز الزمن المقيـــد بخيرية القرون الثلاثة الأولى: "خير القرون قرني ثم الذين يلونه، ثم الذين يلونه" ليشمل أزماناً مديدة وحقولاً عديدة حتى القرن الثامن الهجري، استوعبت الملك العادل نـــور الدين محمود بن زنكي، وصلاح الدين الأيوبي وغيرهما من صلحاء أولي الأمـــر مـــن جهة، وأبانت عن مواقف ومشاهد لمستحدثات في الفقه والعلم والسياسة وغيرها من حقول الحياة، التي تدل على أنَّ الخير باقٍ في هذه الأمة إلى يوم الـــدين كمـــا يعلـــل الدكتور مأمون.[٩٩]

على أنَّ الصلاح صفة جامعة من الصحبة وأعم من التبعية للصحبة؛ إذ يحوزهـــا الصحابي والتابعي ومن تبعهم بإحسان إلى يوم الدين، فهي الرتبة التي بها يحوز العبـــد رحمة ربه ﴿وَأَدْخَلْنَٰهُ فِى رَحْمَتِنَآ ۖ إِنَّهُۥ مِنَ ٱلصَّٰلِحِينَ﴾ (الأنبياء: ٧٥) ﴿وَأَدْخَلْنَٰهُمْ فِى رَحْمَتِنَآ ۖ إِنَّهُم مِّنَ ٱلصَّٰلِحِينَ﴾ (الأنبياء: ٨٦)

وفي هذا السياق من شمول صفة الصالحين عباد الله ذكوراً وإناثاً، يـــأتي تفريـــد الدكتور عبد الرحمن رأفت لصور الصالحات بعنوان مستقل ومشايعة الدكتور مـــأمون له في ذلك (صور ومواقف من حياة الصالحات) مستغرباً، على الرغم مـــن أن ذكـــر الصالحات جاء لمرة واحدة في قوله تعـــالى: ﴿فَٱلصَّٰلِحَٰتُ قَٰنِتَٰتٌ حَٰفِظَٰتٌ لِّلْغَيْبِ بِمَا حَفِظَ ٱللَّهُ﴾ (النساء: ٣٤) وما عدا ذلك فهن مذكورات معدودات في الصالحين جمعـــاً تغليبياً تضمينياً.

---

[٩٩] جرار، **صور ومواقف من حياة الصالحين/الصالحات**، مرجع سابق، ج١٠، ص٥.

ولما كانت المقارنة بالنصِّ الذي تم استحضاره في العنوان تنوّر القارئ في جانب التماثل في المرجع النصي وجانب الاختلاف على المستويين الوصفي والسردي،[١٠٠] تَحْسُن الإشارة إلى تميز منهج الانتخاب وأسلوب العرض والسرد تميزاً عاماً عند الدكتور مأمون جرار، فضلاً عن تميز خاص في أبنية الصور والمواقف وآليات اشتغال الخطاب.

ففي الانتخاب يشير مجموع الصالحين الذين تناولهم الدكتور مأمون في مجموعته إلى مخالفة ظاهرة لما جاء عند الدكتور عبد الرحمن رأفت الباشا من النواحي التالية:

- عدد الصالحين عند الدكتور مأمون الذين عني بصورهم ومواقفهم هو (٥٧) صالحاً في أجزاء عشرة، في حين جاء عدد الصحابة الذين تناولهم الدكتور عبد الرحمن (٦٥) صحابياً وكان عدد التابعين (٣٧) تابعياً.

وافق الدكتور مأمون شيخه الدكتور عبد الرحمن في الوقوف عند (١١) أحد عشر صحابياً وسبعة من التابعين، والصحابة هم: عثمان بن عفان، وعبد الرحمن بن عوف، وأبو عبيدة عامر بن الجراح، وسعد بن أبي وقاص، وسعيد بن زيد، وجعفر بن أبي طالب، وعبد الله بن عباس، ونعيم بن مسعود، وعبد الله بن سلام، وسلمان الفارسي، أما التابعون فهم: أبو حنيفة النعمان (ت١٥٠هـ)، وسلمة بن دينار (ت ١٤٠هـ)، وعطاء بن أبي رباح (ت١١٤هـ)، وزين العابدين بن علي (ت٩٤هـ)، عمر بن عبد العزيز (ت١٠١هـ)، وشريح القاضي (ت٧٨هـ)، وطاووس بن كيسان (ت ١٠٦هـ).

ومعنى ذلك أنَّ الدكتور مأمون احتمى في اختياره بعدول ظاهر عن المتداول من الشخصيات (٣٩ شخصية)؛ ليلحق بها من كان يجري في نسق رؤاه ومواقفه في مضمارها، ومن كان ينزع في سلوكه عن منطلقها ومرتكزها العقدي كأبي بكر الصديق وعمر بن الخطاب وعلي بن أبي طالب وعبد الله بن عمر بن الخطاب والحجاج بن علاط السهمي والزبير بن العوام وعبد الله بن حذافة السهمي وسعد بن معاذ وكعب بن مالك وعبد الله بن رواحة وعدي بن حاتم الطائي من الصحابة،

[١٠٠] حمداوي، **السيميوطيقا والعنونة**، مرجع سابق، ص٩٩.

والشافعي وأحمد بن حنبل ومالك بن أنس والفضيل بن عياض وابن المبارك وسفيان الثوري إلخ من التابعين، وتلك دلالة على جانب من الفضل والتميز في هذا الانتخاب الذي نظر إليه أهل العلم في قولهم: "اختيار الرجل قطعة من عقله تدل على تخلفه أو فضله."

وثمة مميز فارق آخر في هذه الصور والمواقف هو اختصاص بعض الأجزاء بعدد من الشخصيات ذات الصفة المميزة، فالخلفاء الراشدون الأربعة جمعهم الجزء الأول، وبقية العشرة المبشرين في الجنة في الجزء الثاني، وأصحاب المذاهب الأربعة جمعهم الجزء الخامس، وأهل السلطان والحكم (الملك العادل وصلاح الدين الأيوبي) كان لهم نصيب في الجزء العاشر.

غير أنَّ هذا الجمع بين شخصيات الجزء الواحد في قران، كان يمكن أن يكون لافتاً دالاً، لو أنَّ الصور والمواقف جاءت مركوزة فيما يحقق الإطار الخاص الذي يجمعها؛ من مفاهيم الخلافة والحكم، والربانية، والفقه والقضاء، والسياسة والحرب.

فقد ظل منهج التناول سردياً للصور والمواقف في تعاقبها المتداخل الذي هدفه الأساسي هو رصد أحوال الصالحين عقلياً (فكرياً) ونفسياً (سلوكياً) لإنتاج شخصية إسلامية مميزة، وهو ما جاء التصريح به مباشراً في تناول بعض الصالحين، كقوله: "ومن خصائص شخصية شريح أنَّه جمع هيبة القضاء وخفَّة الروح، فقد قيل في صفاته أنَّه كان مزاحاً، ورويت لنا نماذج من مزاحه."[١٠١] وقوله: "إنَّ من أبرز ملامح شخصية سفيان الثوري إيثاره البعد عن السلاطين، بل هربه منهم."[١٠٢]

بقي أن أشير إلى أنَّ تناسل عنوان الدكتور مأمون (صور ومواقف من حياة الصالحين) من عنوان الدكتور عبد الرحمن رأفت الباشا (صور من حياة الصحابة/ التابعين) حمل مولوداً جديداً ذا ملامح مميزة في إخراج الرواية التاريخية وطريقة عرضها وبنائها واشتغال آليات الخطاب فيها، وفي تناول هذين المبدعيْن في الأدب الإسلامي لموقف أبي عبيدة عامر بن الجراح من والده في معركة بدر شاهد على ذلك.

---

[١٠١] جرار، **صور ومواقف من حياة الصالحين/الصالحات**، مرجع سابق، ج٧، ص١٦.

[١٠٢] المرجع السابق، ج٧، ص٧٨.

يقول مأمون جرار: "وها أنت يا عبد الله بن الجراح، تقف موقف والد إبراهيم... فلي فيه أسوة حسنة. وانحرف أبو عبيدة عن طريق والده، لم يرد أن تقع المواجهة بينهما... فعسى الله أن يأتي بأمر من عنده... ويشرح صدر والده... إن نجا من الموت في هذه المعركة.

ويلحظ أبوعبيدة أباه يطارده... يسعى إلى مواجهته... ويرى منه شدة على المسلمين في القتال! ووقعت المواجهة بين الوالد وولده.

- أبلغ بك الأمر يا عامر أن ترفع السيف في وجه والدك؟
- بل أنت رفعته في وجوه المسلمين... وجئت تحارب الله ورسوله.
- أطعْني يا عامر... ودع ما أنت فيه... ودع محمداً ودينه!
- بل أنت يا أبت اتق الله! ودع عبادة أصنام لا تضر ولا تنفع، واشهد أن لا إله إلا الله وأن محمداً رسول الله.
- ضلَّ عقلك يا عامر، أأدَع دين آبائي وأجدادي وأتبع محمداً... ومن معه؟!

ومضى حوار الكلمة والعين والقلب والعقل، ولكنه لم ينته إلى وفاق. ورأى أبو عبيدة أنَّه لا بدَّ من السيف... وهوى بالسيف على رأس والده بعد مجالدة ومطاردة، فكان والده من الهالكين.. وحزن أبو عبيدة، وهو يرى والده صريعاً، حزن لأنَّه مات مشركاً، ولم يشرق نور الإيمان في قلبه، ولكنه الإيمان يفرق بين الابن وأبيه، والأخ وأخيه."[١٠٣]

إنَّ فرقاً ظاهراً في تشكيل رواية الخبر التاريخي بين الكاتبيْن، فقد جاء سرداً خارجياً عند الدكتور عبد الرحمن، وكان سرداً استبطانياً عند الدكتور مأمون، وإذا كان الدكتور عبد الرحمن اعتمد في تحريك المشهد على الفعل الماضي الذي أكسبه توثباً وتلاحماً، فقد سلك الدكتور مأمون سبيل المحاوره في تنامي المشهد، التي تعمقت استبطاناً داخلياً تارة، وأذاعت فكراً دعوياً سريعاً بسيطاً متناسباً مع سرعة المقابلة

[١٠٣] المرجع السابق، ج٢، ص١٦-١٨.

والمحاولة، فضلاً عن تشكيل مكاني للمشهد بالتنظيم والتنسيق للجمل الإنشائية (الاستفهام والطلب) والخبرية. غير أنَّ الدكتور الباشا تميزت مفرداته بالانتقائية وجمله بالتركيز والتكثيف.

وأياً كان الفارق في التناول، فإنَّ في هذه الصور والمواقف إعلاناً عن هيكل بناء جديد في الأدب الإسلامي في هذه السير والتراجم الغيرية للصالحين، وتعييناً تجنيسياً لكتابة الخبر التاريخي، ولئن بدت أحياناً تراكمية تراكبية ذات قفزات غير متوالية في تاريخ الشخصية وحياتها، فإنَّ خيطاً رابطاً بينها في التناسق والانسجام والتكامل يتحقق بفعل وحدة زمانية، لم يكن مقصوداً فيها التدرج والنماء.

خاتمة:

انتهى هذا البحث إلى أنَّ الدكتور مأمون جرار كثف دلالات سيميائية عديدة في العنوان الذي اختاره لمجموعته: "صور مواقف من حياة الصالحين/ الصالحات"؛ إذ قرأ الباحث هذا العنوان بوصفه نصاً موازياً قراءة تحليلية تأويلية في حمى مستويات أسلوبية أربعة: الدلالي والتركيبي والإيقاعي والتناصي.

ففي المستوى الدلالي وقف البحث عند الدلالة المعجمية لكل من الصور، الموقف، من، حياة الصالحين، ثم الدلالة الإشارية الحافة، فكانت الصورة المشهدية بنوعيها السردي والحواري أكثر الصور تردداً؛ لأنها ذات اتصال بالموقف وحركة بناء سيرة الصالح، وكانت الصورة الوصفية أقل الصور حضوراً؛ لأنها مظهر قشري لا ارتباط لها في تمييز شخصية الصالح، أما الصورة البيانية والصورة الرمزية العجائبية فهي مترلة وسطى بين المترلتين.

والموقف، الذي هو رؤية في هذا البحث من خلال صراع، تعريف سيميائي انتهى القول فيه إلى أنه: بنية تعبيرية (لغوية ناطقة أو حركية صامتة) ذات سياق ثقافي أو منطلق عقدي فكري، يملك طاقة شعورية نفسيه، أو حساً انفعالياً (وجدانياً أو خلقياً)،

يحفزه مؤثر أو مثير، ينتهي بسلوك إيجابي، يتداوله الآخر (الناس)، فيصبح علامة مميزة، ذات سيرورة وإبداع.

وترتبط (مِنْ) التي هي حرف جر يفيد التبعيض في دلالتها الأولى، وبظاهرتين أسلوبيتين (العدول والانتخاب) في دلالتها الثانية؛ إذ قصد بها الدكتور مأمون كسر التدرج والتنامي في سير الصالحين، فأصاب بذلك عدولاً في جوانب ثلاثة، الأول فني؛ إذ خلص السير والتراجم من عوالق الحشو والاستطراد والثاني: منهجي، تباين فيه عدد الصور والمواقف التي أقام عليها بناء سيرة الصالح، فكانت في مستويات متعددة، بعضها أحادي الموقف وبعض آخر ثنائي الموقف، وثالث: تراتبي تراكمي، ورابع ذو امتداد أفقي من المهد إلى اللحد، أو من لدن الإسلام إلى الممات. والثالث بنيوي، حين جعل نسق السيرة قائماً على مرتكز ضوئي جامع للمواقف المنوعة جميعاً وانتخاب النصوص والأخبار التي قامت عليها الصور والمواقف جاء في ظلال أسس من السيرورة، وصلاحها للقدوة، والصحة في الرواية.

وكان للحياة في العنوان خصوص سيميائي في الدلالة على الإسلامية بثلاث ظواهر، الأولى الإضافة إلى الصالحين التي تحدد بها بالخيرية والرشاد، الثانية أن الحياة انزاحت عن صفة (الدنيا) وتقاطعت مع الحياة الطيبة، الثالثة، أن الحياة في أحوال الصالحين وأقوالهم كانت معبراً نحو الحياة (العليا).

واختيار الصالحين دون المسلمين ودون المؤمنين فيه ارتقاء بالمترلة من حيث إنَّ فيه فعلاً متجاوزاً الذات إلى الآخر بالعمل قولاً وفعلاً، فضلاً عن أنَّه يأتي قريناً للتقوى وملازماً لها. على أنَّ في بنائه الصرفي على جمع المذكر السالم ما يجعله شاملاً الكثرة العددية والاستيعاب للذكورة والأنوثة وللأقوال والأعمال.

وفي المستوى التركيبي كشف تحليل العنوان عن عدد من الملاحظ التي يحملها نسقه وبناؤه فمرده "المواقف"، التي هي المرتكز الضوئي الذي تدور في فلكه مفردات العنوان وعناصره، وأنَّ الجمع بين الصور والمواقف على ما بينها من خصوص وعموم في المفهوم والدلالة، ينبِّه على وظيفة العنوان التجنيسية في الفنية دون التاريخية أو الدينية، وأكسب التنكير مفردات العنوان (صور، مواقف، حياة) قيمتين أسلوبيتين،

الأولى أنَّ مسار العنوان بدأ من الخفاء بالتنكير، وانتهى بالتعريف (حياة الصالحين) مما جعل الإبهام والخفاء يتعرف بعض التعريف في نهاية مساره، مما أفسح لأفق الانتظار والتوقع هامشاً مرعياً. الثانية: فتح التنكير الدلالة على عدد غير محدود من الصور بأنواعها، والمواقف بأحوالها، وحمل العنوان إيقاعاً خارجياً في غلبة أصوات الجهر على الهمس، وشمول تردد صوتي لحرفي الراء والقاف في كلمتين أساسيتين، وتناوب إيقاع السكون والمد. وإيقاعاً داخلياً قام على تناظر في الدلالات على مستوى البنية السطحية، وتضاد على مستوى البنية المعمقة، فضلاً عن الجمع بين التنكير والتعريف في صور ومواقف من جهة وحياة الصالحين من جهة أخرى.

وفي التناص يتلاقح عنوان مجموعة الدكتور مأمون جرار مع عنوان "صور من حياة الصحابة" ويتناسل مع عنوان "صور من حياة التابعين" للدكتور عبد الرحمن رأفت باشا غير أن التحليل يكشف عن مغايرة الدكتور مأمون لشيخه الدكتور عبد الرحمن، بالإضافة والاستبدال على مستوى العنوان وعلى مستوى الشخصيات والمضامين والأحداث، وقد جرى تتبع ذلك بمنهج إحصائي دال.

المضمونُ الفكريُّ والشَّكلُ الإبداعيُّ في اعتذاريّةِ الأَمرانيّ إلى أبي أيّوْبَ الأنصاريّ

حامد صادق قنيبي [*]

مقدمة:

مادَّةُ هذا البحث قراءات استقرائِيّة في شعر حسن الأَمرانِيّ،[1] تنطلق من قراءة تحليلية لِقصيدته المسماة "اعتذار إلى أبي أيوب الأنصاريّ"، ألقاها في حديقة (بلغراد) بمدينة استنبول، في الأمسية الشّعرية التي نظَّمتها (رابطة الأدب الإسلامي العالمية) في آب ١٩٨٩بمناسبة مؤتمرها العام الثَّاني.[2]

وفكرة القصيدة بعامّة اعتذار إلى أبي أيوب الأنصاريّ وسيفه، رمزًا للاستشهاد والجهاد، وكذلك اعتذارٌ إلى (استنبول) عاصمة الخلافة العثمانيَّة، رمزًا لمجدها، وتذكيرًا بأسباب سقوطها وزوالها.

واستدعاء رُمُوز المكان والزمان والنَّاس، استلزم تداعيات فكريّة غير مباشرة انطلقت من النَّص ووعي صاحبه، وإدراك الملامح الرَّمزيّة والصُّوفيّة الخفيَّة لإشارات النصّ، وهذا اقتضى إعادة إنتاجه ووضعه في آفاقه الفكريّة والإبداعيّة، من نحو استقصاء موقف الشاعر من قضية استئناف الحياة الإسلامية بعد سقوط الخلافة

---

[*] أستاذ اللغة العربية والنقد المقارن، جامعة الإسراء. بريد إلكتروني: ghedou81@yahoo.com

[1] ولد في مدينة وجدة (المغرب) عام ١٩٤٩م. درس اللغة العربية في كلية الآداب في مدينة فاس، وتخرج فيها عام ١٩٧١م. نال درجة الدكتوراه على أطروحته: "المتنبي في دراسات المستشرقين الفرنسيين"، و هو عضو مجلس أمناء رابطة الأدب الإسلامي منذ ١٩٨٦م، ومؤسس مجلة "المشكاة" ورئيس تحريرها، وهي مجلة الأدب الإسلامي في المغرب. وله جملة من المؤلفات والدراسات الأدبية منها: "سيمياء الأدب الإسلامي" ومن أعماله الشعرية: "مزامير"، و"البريد يصل غدًا"، و"جسر على نهر درينا"، و"ثلاثية الغيب والشهادة"، "أشجان النيل الأزرق"، "سآتيك بالسيف والأقحوان"، "المجد للأطفال والحجارة"، "كاملية الإسراء" "يا طائر الحرمين"، "شرق القدس غرب يافا"، "الزمان الجديد"، وغيرها.

[2] انظر القصيدة في ديوان الشاعر "ثلاثية الغيب والشهادة"، وجدة: منشورات المشكاة، ١٩٨٩، ص٦٩-٧٦.

العثمانية، عام ١٩٢٤م، وتعليل نزوعه إلى التَّصوف.

سنعمد أحيانا إلى مضاهاة قصيدة الأَمرانيّ بقصيدة الشَّاعر جابر قميحة [٣] المسماة (حديث عصري لأبي أيوب الأنصاريّ)، وهي من قصائد ديوان يحمل عنوان القصيدة نفسها، نشرته (الرابطة) سنة ١٩٩٧ ومطلعها:

يا أبا أيوبَ والإسلامُ قُرْبى وانْتسابُ

قد أتيناك ففي اللُقيا اغتنام واكتسابُ

وقد ألقاها الشَّاعر قميحة في آب/١٩٩٣ في مؤتمر (الرابطة) الثَّالث المنعقد في استنبول.

ونطمح في دراستنا أن نساعد في تقديم رؤية تسهم في فهم معالم نظرية الأدب الإسلامي، ودور الأديب الإسلامي في ريادته، وطبيعة العلاقة بين المضمون الفكري والشكل الإبداعي للشعر خاصّة، ونزعم أن الدراسة من الأهمية بمكان؛ إذ نمارس من خلالها النقد الذاتي لنموذج من نماذج الأدب الإسلامي، وأوْجُهٍ من الأنشطة الفردية والمؤسسية لأدباء (الرابطة)، في إطار رؤية محددة المعالم لمسألة الالتزام؛ مضموناً فكرياً وشكلاً إبداعياً.

قال حسن الأَمرانِيّ:

اعتذار إلى أبي أيوب الأنصاريّ

١. أُقَدِّمُ اعتذاري

٢. إليكِ يا جَوهرةَ الصحراء..

٣. يا لؤلؤةَ البحار

---

[٣] جابر قميحة: أستاذ جامعي مصري، عمل في العديد من البلاد العربية والأجنبية، عضو رابطة الأدب الإسلامي العالمية والعديد من الاتحادات العلمية، له أكثر من عشرين كتابا مطبوعًا منها: "أدب الخلفاء الراشدين"، "صوت الإسلام في شعر حافظ إبراهيم"، "التراث الإنساني في شعر أمل دنقل"، "الأدب الحديث بين عدالة الموضوعية وجناية التطرف". وله العديد من الدواوين الشعرية؛ منها: "الزحف المدنس"، "لجهاد الأفغان أغني"، "لله والحق وفلسطين".

٤. يا مَجْمَع البحرين

٥. يا مَعْلَمَة الفتْحين

٦. يا سيدةَ الأقمار

٧. أقدم اعتذاري

٨. إليك يا ناشرَةَ السّلام

٩. يا قاهرةَ الظّلام

١٠. يا عاصِمَةَ الخِلافَةِ الخضْراء

١١. مِنْ جَحَافِلِ اليهودِ والعُلوجِ

١٢. مِنْ مَطارِقِ الكُفّارِ

١٣. يا قلعَةَ الفاتِح

١٤. يا بِشارَةَ الرّسُول

١٥. يا مدينَةَ القِبَاب والمآذِنِ الصّواري

١٦. صُوفيا الشهيدُ شاهِدٌ

١٧. يَبُوحُ للعُشّاق بالأسْرارِ

١٨. رأيتُ في محْرابِهِ

١٩. صوتًا نَدِيّ الرّوحِ بالتسبيح والصّلاة

٢٠. يُرَطّبُ الشّفاه

٢١. (ألا اسْتَمِعْ للنّايِ غَنّى وَبَكى)

٢٢. كان جَلالُ الدّين

٢٣. ونايُه الحزين

٢٤. يُنَمْنِمَانِ الحزْنَ والفَرَح

٢٥. قَوْسَ قُزَح

٢٦. على جِبَاه الشّجر المرْميّ في شواطِئِ البسْفُور

٢٧. والمتْحَف الحرْبي- باسم الله

٢٨. كان صَوْتُه الأخْضَرُ يَعْلُو

٢٩. ناسِجًا مَلْحَمَةً خَضْراء

٣٠. مِنْ رَحِمِ الحروفِ والأشْياء

٣١. أقدم اعْتِذاري

٣٢. أنا الذي خلْفَ أميرِ مَكّة

٣٣. قاتلتُ ضِدّ نَفْسي

٣٤. أنا الذي بمُدْيَةِ الغَدْرِ حَزَزْتُ رأسي

٣٥. أنا الذي باسْمِ العُروبَةِ الشّقِيّة

٣٦. انْسَلَخْتُ عنْ دَمي

٣٧. ثُمّ رأيْتُ المجدَ -كلّ الْمجِد- في مَرْفَأِ الانْتِحَار

٣٨. أقَدّم اعتذاري

٣٩. يا صَوْلَةَ التاريخِ.. يا مَجْدِيَ الذي وَأَدْتُه

٤٠. يومًا على رصيفِ الانْتِظارِ

٤١. فَنَحْنُ جيلُ النّكَساتِ السّوْدِ

٤٢. جيلُ الموْتِ قَبْلَ الموْتِ

٤٣. نَحْنُ جيلُ الانْكِسارِ

٤٤. ونَحْنُ أَرْضٌ أَقْفَرَتْ في مَوْسِمِ الأمْطارِ

٤٥. أمْسِ رأيتُ صاحبي الذي أتى

٤٦. من قرْيَةِ الجوعِ والانْصِهارِ

٤٧. رأيتُهُ...

٤٨. فهَدّني الحزْنُ، وبَثّ في دَمي مَرارَةَ الحِصارِ:

٤٩. قدْ كانَ في شبابِه يحلُمُ أن يعْلُوَ حبْلَ المشْنَقَة

٥٠. فصارَ يمْشي مُثْقلَ الخُطَى

٥١. وفَوْق صدْرِه

٥٢. أوْسِمَةٌ مُعَلّقة

٥٣. مِنْ بعدِ ما صارَ يقولُ

٥٤. بالإخَاءِ العَقَدِيّ والسّلام

٥٥. (في وطنِ السّلام)

٥٦. أهكذا يموتُ في أعْماقِنا الضّياء؟

٥٧. أهكذا يَنْهَدِمُ البِنَاء؟

٥٨. هلْ يَغْسِلُ الحزْنُ خَطايانا..

٥٩. كما تَغْتَسِلُ الحقُولُ بالأنهارِ؟

٦٠. وهَلْ تُذيبُ دَرَنَ الأنْفُسِ دَمْعَةٌ بجَوْفِ الليلِ أو..

٦١. أو شَهْقَة لها أَزيزُ النارِ؟

٦٢. أكُلّما نهَضْتُ..

٦٣. أو خرجْتُ..

٦٤. أو جَرّدْتُ من أشْعاري

٦٥. سَيْفًا يَحُزّ عُنُقَ الظّلام..

٦٦. أو كَفّا تُعِيدُ الخِصْابَ للتّراب

٦٧. يَفْجَعُني الأصْحَاب!

٦٨. لأنّ هذا النّاس في زماننا

٦٩. ثيابُهُم عُوَار

٧٠. وجُوههم عُوَار

٧١. أقدم اعتذاري

٧٢. إليكَ يا سيْفَ أبي أيوبٍ الأنصاريّ.

أولاً: عناصر الاعتذاريَّة

يقدم الشَّاعر اعتذاره على أكثر من مستوى على ما نشير إليه في هذه التوطئة:

يعتذر الشَّاعر إلى مقام (استنبول) وعظمتها ودلالاتها منذ غزوة أبي أيوب الأنصاريّ... وحتى صارت عاصمة الخلافة العثمانيَّة منذ أن فتحها الغازي محمد الثاني (الفاتح) سنة ١٤٥٣م، ثم يحزن لسقوطها وزوالها سنة ١٩٢٤م على يد (جحافل اليهود والعلوج من مطارق الكفار) على حد تعبير القصيدة!

ويستذكر الشَّاعر بأسى صدى نداءات مآذن مساجدها المسماة بأسماء سلاطينها وتسابيح صلوات محاريبها الحزينة، على زوال الدولة العالية العثمانيَّة، الممتدة على شواطئ مضيق البسفور والدردنيل، التي لم تُحرك سوى طقوس النمنمات والتهويمات والتسبيحات مع ألحان الصوفية الحالمة بفرحها وحزنها وترنيماتها من ناي جلال الدين الرومي.

ويعتذر من موقف العرب الذين تخلوا عن الخلافة العثمانيَّة، بل ساهموا في إسقاطها أملاً في وعود خادعة لم تتحقق، وانتظارات محبطة.

كما ينعى باللوم على مواقف التطبيع مع أعداء الأمة، وعلى الذين تحولوا من ثوار يحلمون بالشهادة إلى مُنادين بالإخاء العقدي والسلام (في وطن السلام).

وإذ يصل حال الأمة إلى هذا الحد من (موت الضياء وانهدام البنيان)؛ يتساءل الشَّاعر هل ينفع الحزن؟ وهل يُجدي بُكاء صوفيٍّ بكلِّ حرارته وشهقاته (ليغسل خطايانا.. ويعيد الخضاب لترابنا)!

ولأجل كلِّ ما سبق، فإن الشَّاعر لا يكتفي بالاعتذار إلى المجاهد الجليل الصحابي أبي أيوبﷺ فحسب، بل يعتذر أيضاً إلى سيفه رمز الجهاد؛ لأنَّ الناس في زماننا هذا، حسب نصِّ الأَمرانيّ، الذي لم يستثن أحداً، عُوار.[٤]

ولعلَّ مجال التأويل في اعتذارية الأَمرانِيّ يتسع لحملها، مع التسليم بتفاوت القياس بين الحالتين، على معنى الاعتذار السياسي المعروف في العصر الراهن، الذي يُلزم المعتذر، أحيانا، إضافة إلى إقراره بالذنب، والاعتراف بالإساءة وإدانة الذات، أن يقدِّم تعويضاً مادياً معيَّنا للمعتَذر إليه أو لوريثه أو من يمثله، وأنّ ما تفتحه لنا الإشارات السياسية الواردة في القصيدة من أبواب للنظر والمراجعة التاريخية، تذكرنا بهذا المعنى.

والأَمرانِيّ كما رأينا يعتذر لمدينة استنبول (رمز الخلافة)، ويعتذر إلى سيف أبي أيوب الأنصاريّ (رمز الجهاد)، ولا يخفى ما بين الرمزين: السيف والخلافة من علاقة تكامل، وأنه لا يتحقق قوام أحدهما دون الآخر. ونحن إذْ نوجه (الاعتذارية) لهذا الفهم، نجد الأَمرانِيّ قد اعتلى المنبر ليعتذر إلى الخلافة والجهاد، أصالة عن نفسه ونيابة

[٤] ثيابهم عُوار (بضم العين): الخرق أو الشقُّ في الثوب، و(العوار) مطلق العيب، والعَوَر (بفتح العين والواو): الشيْن والقبح. وربما نلحظ هنا لونا من التناص بين قول الشاعر [لأن هذا الناس في زماننا، ثيابهم عوار، وجوههم عوار]، وقوله تعالى: ﴿وَيَسْتَـْذِنُ فَرِيقٌ مِّنْهُمُ ٱلنَّبِيَّ يَقُولُونَ إِنَّ بُيُوتَنَا عَوْرَةٌ وَمَا هِيَ بِعَوْرَةٍ إِن يُرِيدُونَ إِلَّا فِرَارًا﴾ (الأحزاب: ١٣)، ولأن حالة الناس [هكذا] عوار، وهي من صفات المنافقين، كما تشير آية الأحزاب سابقة الذكر، لذلك جاء تأكيد اعتذار الشاعر آخر القصيدة إلى سيف أبي أيوب الأنصاري بالذات، وهي إشارة إلى التخلي والفرار من واجب الجهاد.

عن الأمة، اعتذاراً يتناسب ومقتضى الحال وجلال الموقف. ولكن، ألا يحق لنا أن نتساءل، وقد اختلطت علينا الأمور: أكان اعتذار الشَّاعر على سبيل التنصل (التبرؤ) من الذنب والاحتجاج للنفس (للفوز بالبراءة)، وكفى المعتذرين القتال؟ أم إن اعتذار الشَّاعر هو انعكاس لحال اليأس المحبط لديه؟ أم إنه يأسُ حالةٍ شعرية عابرة سرعان ما تزول؟ سنرى الإجابة فيما هو آت من الفقرات. ولكننا نسارع ونقول: يظهر لنا أن حالة اليأس والإحباط كانت هي الحالة المستقرة لديه والملازمة له في المرحلة بين ١٩٨٦وحتى ١٩٨٩، على أحسن الظن، وأن ما ورد في هذه القصيدة من أفكار قد أنضجتها هذه السنون الثلاث، ويظهر لنا ذلك من خلال تتبع التواريخ المدونة على القصيدة في الديوان أولاً (ص ٧٥ و ٧٦)، فنقرأ استنبول/وجدة صيف ٨٦، ومعنى هذا أن الشَّاعر عاش صيف ١٩٨٦ بين استنبول (تركيا) ووجدة (المغرب) واعتمل في وجدانه وفكره ما رآه وعاشه مما يذكِّر بالدولة العالية العثمانيَّة وبسلاطين آل عثمان، وعاصمة ملكهم الآستانة. وقارَنَ ما عليه حال الأمة الإسلاميّة (والجمهورية التركية من ضمنها) في هذا الزمن الرديء، فتشكّلَت في وجدانه نواة القصيدة في استنبول (عاصمة الخلافة) ثم اكتملت صورتها النهائية بعد عودته لموطنه في وجدة (المغرب) في صيف ذلك العام ١٩٨٦.

ثانياً: القراءة التمهيدية للنص

١. البدء بالاعتذار:

بلا مقدِّمات يدخل الشَّاعر في موضوعه دخولاً مباشرًا؛ من الجملة الأولى "أقدم اعتذاري، إليك يا جوهرة الصحراء"، فتبدو عناصر: المبادرة، والتكثيف، ووحدة الموضوع؛ جلية في هذا الاستهلال.

ويبدو الشَّاعر في كل ذلك متوافقاً مع عصره تمام الموافقة، فعنصر المبادرة يجسد اختصار الزمن منذ اللحظة الأولى، ومن العبارة الأولى، التي تمهد لتواصل سريع يختصر حقب الزمان، ويتجاوز مسافات العصور، لينتقل بقارئه من محطة في التاريخ إلى محطة

أخرى، يتجسد فيها حضور المكان، وتتفوق فيها لغة الرمز الغنية بالإيحاءات والدلالات المتنوعة، وصولاً إلى لحظة استحضار سيف أبي أيوب الأنصاريّ ﷺ.

يتجلّى عنصر التكثيف باعتماد الشّاعر لغة الرمز؛ إذ حشد كثيراً من الرموز التراثية ذات الدلالة التاريخية والإنسانية والحضارية والعسكرية والصوفية، في عبارات قصيرة استحضرت أحداثاً كثيرة وكبيرة، واستدعت شخصيات عظيمة من التاريخ، وشخّصت لحظات ومشاهد تظاهرت جميعها وتآزرت لتحقيق غاية واحدة؛ هي خدمة النص في أن تظل لموضوع القصيدة وحدته القائمة، وحضوره الدائم، ومثوله الحي في كل ثنايا النص، وفي كلّ لحاته.

أما عنصر وحدة الموضوع؛ فيتبيَّن لنا، مع تتابع نبضات القصيدة، وتوالي أنفاسها، أنه ماثل في العنوان، وحيثما تتكرر الكلمة المفتاحية،[٥] كما هو ماثل في مقاطع القصيدة كلها. والشّاعر يريدنا أن نعايش تجربته الشعورية، وأن نتمثل معاناته النفسية، وأن نتبنّى موقفه العاطفي، ولكن من غير دعوة مباشرة إلى ذلك، إنه ليحقق صدق التجربة الشّعرية عبر امتزاج المشاعر بالكلمات، وتواشج الفكر مع التعبير، فتبدو القصيدة لنا وكأنها تتلبس حالة واحدة؛ هي حالة الأسف ومرارة الأسى، والامتلاء بشعور غامر بالخيبة والانكسار، يملي على الشّاعر خطاب الاعتذار.

والأَمرانِيّ يعتذر إلى المكان والزمان والإنسان، يعتذر للتاريخ وللأحداث، ويعتذر في ختام القصيدة إلى سيف أبي أيوب الأنصاريّ.[٦] وهو يكرر الاعتذار، فمرة يذكر

---

[٥] الكلمة المفتاحية الدالة keyword هي العبارة المحورية في النص، وتسمى أحيانا بالموتيف motif؛ الموضوع الدال، وهو موضوع أو حدث أو شخصية أو فكرة أو عبارة تتكرر في النص، من مثل قول شهرزاد: (ثم أدركها الصباح، فسكتت عن الكلام المباح). وهي في نص الأمراني (أقدم اعتذاري).

[٦] كانت آخر غزوات أبي أيوب حين جهز معاوية جيشاً بقيادة ابنه يزيد لفتح القسطنطينية (٥٢هـ/٦٧٢م)، وكان أبو أيوب آنذاك شيخاً طاعنا في السن يحبو نحو الثمانين من عمره، فلم يمنعه ذلك أن ينضوي تحت لواء يزيد، وأن يمخر عباب البحر غازيا في سبيل الله. ويمرض أبو أيوب أثناء الحصار؛ فجاء يزيد ليعوده وسأله: ألك من حاجة يا أبا أيوب؟ فقال: اقرأ عني السلام على جنود المسلمين، وقل لهم: يوصيكم أبو أيوب أن توغلوا في أرض العدو إلى أبعد غاية، وأن تدفنوه تحت أقدامكم عند أسوار القسطنطينية. ولفظ أنفاسه الطاهرة، واستجاب جند المسلمين لرغبة صاحب رسول الله ﷺ، وكروا على جند العدو الكرة بعد الكرة حتى بلغوا أسوار القسطنطينية وهم يحملون أبا أيوب معهم. وهناك حفروا له قبرا وواروه فيه.

المعتذَرَ إليه، ومرة لا، مما يوحي بأن الاعتذار ليس موجها إلى أبي أيوب الأنصاريّ فحسب، ولا إلى سيفه دون سواه، بل إن نبرة الاعتذار شائعة في مقاطع القصيدة كلها، وموجهة إلى كل من يلي أبا أيوب الأنصاريّ من زمان ومكان وإنسان وأحداث وتاريخ.

ومع أنَّ زيارة قبر أبي أيوب الأنصاريّ ﷺ هي التي أوحت بالقصيدة، إلا أنَّ هيمنة المكان كله واضحة على القاموس اللفظي فيها، فمع أنَّ المناسبة هي الوقوف عند قبره ﷺ، إلا أنَّ محاورة المكان المحيط كله بمعالمه المتنوعة، ورموزه التاريخية تطغى، وتحضر عاصمة الخلافة العثمانيَّة بعراقتها المدنية، وحضارتها العمرانية، وروحانيتها الصوفية، وجمالها البديع، وشخصيات قادتها العظام، بينما يغيب أبو أيوب عن تفاصيل المشهد، ولكنه يملأ خلفية الصورة، وكأن شخصيته تحتضن مشهد الاعتذار كله.

٢. تجليات الصورة المكانية والإشارات الحضارية:

يمتلئ الشَّاعر بالمكان، ويغرق في تفاصيل صورته العامة، فينظر إلى بهائه وجماله بعين الإعجاب، وتتملكه الدهشة، فتستثير كل صفات الجمال المختزنة في ذاكرته، فيخلع من أوصاف البهاء والجلال الحاضرة في ذهنه على المدينة، ما يجعلنا أمام فسيفساء تاريخية وجغرافية وحضارية مدهشة، فتصبح استنبول جوهرة الصحراء، ولؤلؤة البحار، ومجمع البحرين، ومعلمة الفتحين، وسيدة الأقمار، وناشرة السلام، وقاهرة الظلام، وعاصمة الخلافة الخضراء، وقلعة الفاتح، وبشارة الرسول ﷺ، ومدينة القباب والمآذن الصواري. ولا شك أن كل وصف من هذه الأوصاف رمز له دلالاته الخاصة، وظلاله البهية، وألوانه الزاهية.

وفي وقوفنا عند أيٍّ وصف من هذه الأوصاف، دخول إلى عالم الرمز عند الأَمرانيّ، هذا العالم الغنيِّ بالألوان والظلال والدلالات. بعض الرموز المذكورة يستمد دلالته من البعد التاريخي أو الجغرافي للمدينة، وبعضها يستمدها من البعد الثقافي والحضاري، وبعضها إسقاط من الشَّاعر يتجلى فيه اتساع ثقافته، وعمق تجربته، وتأثير قاموسه الشّعري، ومثال ذلك قوله منادياً استنبول: (يا جوهرة الصحراء)، مع أنَّ

استنبول بموقعها المتميز على مضيق البوسفور، وفي أقصى غرب قارة آسيا وتخوم أوروبا الخضراء، هي بعيدة عن الصحراء، ولكن هذا الوصف يكتسب قيمة حضارية وجمالية في ذهن الشَّاعر من ثقافته الخاصة، التي تحتل فيها بعض مدن الصحراء المغربية مترلة عظيمة في نفوس سكان إفريقيا الشمالية. فقد حظيت "غدامس" الليبية، و"توزر" التونسية، و"تنبكتو" الأمازيغية، وغيرها من المدن الصحراوية بهذا الوصف النبيل الجميل.[٧]

أما ناداها بـ(لؤلؤة البحار) و(مجمع البحرين) فهما رمزان لهما دلالة جغرافية وتاريخية في آن، فلا يطلق مثل هذين الوصفين على كل ميناء، ولا يحظى بهما كل ثغر بحري، واستنبول ميناء عريق ومنفذ بحري خطير، له مكانته التاريخية كمعبر بين قارتي آسيا وأوربا، وملتقى حضارات الشرق والغرب، فهو يقع بين بحرين هما البحر الأسود في الشمال، وبحر مرمرة المتصل بالبحر المتوسط عبر مضيق الدردنيل من الجنوب، والمدينة واقعة على مضيق بحري هو مضيق البوسفور المعروف.

وأما مناداته استنبول بـ(يا مَعْلمة الفتحين)، فيذكرنا بـ"ملحمة القسطنطينية" لعدنان النحويّ، الذي أصدره عام ١٩٨٨، وتحدث فيه عن فتحين الأول هو فتح القسطنطينية عام ١٤٥٣م على يدي القائد المسلم محمد الفاتح. والفتح الثاني هو انتصار السلطان عبد الحميد على الصهيوني هرتزل ورفضه المساومة على فلسطين ١٩٠٢م؛ إذ يقول النحوي على لسان السلطان عبد الحميد:[٨]

---

[٧] انظر: موقع الموسوعة الحرة (ويكيبيديا) على شبكة الإنترنت. ولما كان نص الأمراني حمّال أوجه متعدد الدلالة فإنه يمكن تفسير ندائه: (**يا جوهرة الصحراء**) بأنه نداء اعتذاريّ للمدينة المنورة (طيبة)؛ إذ من هناك –من صحراء بلاد العرب– بدأت مسيرة أبي أيوب الأنصاري إلى (**لؤلؤة البحار**)، رحلة الغزو والجهاد في سبيل الله كما بشر بها الرسول ﷺ، (لَتُفتَحَنّ القسطنطينية، فلنعم الأمير أميرها، ولنعم الجيش ذلك الجيش)، انظر:
– ابن حنبل، أحمد. **المسند**، تحقيق: شعيب الأرنؤوط وإبراهيم الزيبق، بيروت: مؤسسة الرسالة، ط١، ١٩٩٩م، ح١٨٩٥٧، ص٢٨٧. ويقول جابر قميحة في قصيدة (رسالة عصرية إلى أبي أيوب الأنصاري):

يا أبا أيوبَ والإسلامُ قُرْبى وانْتِسابُ
قد أتيناك ففي اللُّقيا اغتنامٌ واكتسابُ

[٨] النحوي، عدنان. **ملحمة القسطنطينية**، الرياض: دار النحوي للنشر والتوزيع، ١٩٩٣م، ص١٦-٦٢. وانظر:
– كلني، برناردين. **كتاب فتح القسطنطينية**، ترجمة: شكري نديم، بغداد: مكتبة النهضة، ١٩٦٢م، ص١٤٢-١٤٣.

أمـــا علمـــت بـــأني بعـــت خالصـــة دنيـــــاي لله لم أنكـــــث و لم أعـــــب
بجنـــــــــة ونعـــــــــيم لا أبدلـــــــــه من يصـــدق الله يبلـــغ غايـــة الطلـــب
هذي فلســـطين أرض المســـلمين فلـــن أفـــرط اليـــوم في ســـهل ولا هضـــب

فإن كان مقصود الأَمرانيّ بالفتحين هو ما ذكره النحوي؛ فإنه تماثل طريـــف في الرؤية لدى الشّاعرين، ذلك أن قصيدة الشّاعر الأَمرانيّ أسبق زمنـــاً مـــن ملحمـــة النحوي، وإن كان غير ذلك فإننا لا نشك أن الفتح الأول لدى الأَمرانيّ هـــو نفســـه عند النحوي، ولكن الاختلاف ربما وقع في الفتح الثاني، وباب التأويل فيه مفتـــوح، وإن كنا لا نستطيع أن نجزم بشيء، فإننا نملك أن نقول إن دلالة هذا الرمـــز تاريخيـــة وحضارية، فهو يشير إلى الفتح العسكري للقسطنطينية وما يمثله من ضخامة وعظمة في التاريخ، ولعله يشير إلى الفتح الحضاري والدعوي وما انبثق عنه مـــن تحـــول أقـــاليم وشعوب أوروبية إلى الإسلام.

وأما نداؤه إياها بـــ(يا سيدة الأقمار)، فإنه يتسع فيه مجال التأويـــل أكثـــر مـــن سابقه، فيمكن أن ينظر إليه من زاوية الحب الإنساني أو العشق الصـــوفي، ويمكـــن أن ينظر إليه من زاوية جمالية طبيعية تعكس تلألؤ القمر في السماء وانعكاســـاته الكـــثيرة على صفحة ماء المضيق الجميل. وأياً كان التأويل فإننا أمام صورة بهية لمدينة تتـــألق في التاريخ الحضاري والمشهد الجمالي تألق القمر المنير أو السيدة الجميلة.

وبقية الأوصاف أو الألقاب التي خلعها الأَمرانيّ على مدينة استنبول هي رمـــوز تتداخل فيها الدلالات التاريخية والحضارية والروحية والدينية والجمالية؛ بحيث تتجسد صورة المدينة في النص كأنها مَعْلَم مُعَلّق في فضاء التأمل لمقام الخلافة العثمانيَّة،؛ تتعلـــق به قلوب المسلمين في كل ديارهم.

هي مدينة الرحمة والأمن والحكمة، التي تحمل رسالة المحبة والسلام التي هي رسالة الإسلام نفسه، فتنشرها في العالم. وهي في الوقت نفسه حاملة سراج النور وشـــعاع الضياء، الذي يبدد ظلام الجهل والجاهلية بما يقدمه للإنسانية مـــن الهـــدى والعلـــم والمعرفة. وهي عاصمة الخلافة الخضراء، التي تتعانق في وصفها هذا دلالتان هما: دلالـــة

القوة ودلالة الحياة؛ فهي عاصمة الخلافة الإسلاميّة، التي انتشر ظلها السوارف فوق مشارق الأرض ومغاربها قروناً متتابعة، وهي أرض الخضرة والحياة، التي احتضنت الإسلام، فانطلق منها يبشر بكل معاني الخير وقيم الحق والجمال، التي تقوم عليها حياة البشرية الكريمة السعيدة.

وهي قلعة الفاتح وبشارة الرسول،[٩] ومدينة القباب والمآذن، وهي المدينة الميناء ومرفأ السفن بصواريها القوية وأشرعتها المنشورة؛ إنها مدينة القوة والمنعة والسلطان المؤيّد بنبوءة الرسول الكريم ﷺ، وهي مدينة المساجد العريقة بقبابها الجميلة ومآذنها الشاهقة التي تشهد لأهلها بالإسلام والإيمان.

وقد جاء ذكر مسجد آيا صوفيا[١٠] بذكرياته وإيحاءاته ورموزه الروحية مناسباً بعد قوله (يا مدينة القباب والمآذن الصواري). وفي وصفه للمسجد بـ(الشهيد) رمز يذكرنا بمرحلة عاشتها المساجد في العالم الإسلامي كانت فيها محاصرة ومأسورة ومضطهدة، وينطبق على (أيا صوفيا)؛ لأنه لم يعد مسجداً تقام فيه الصلوات الخمس، بل هو الآن متحف للزائرين.

ويقف بنا الشَّاعر في هذا السياق وقفة تأملية في رحاب هذا المسجد، يستدعي فيها مشهداً من المشاهد الروحانية المشرقة، استجابة لما استوحاه الشَّاعر من ذكر ذلك المسجد، الذي شهدت مآذنه رفع الأذان قروناً خلت، وترددت في محرابه أصوات المرتلين للقرآن، ورددت جوانبُه تسابيح الذاكرين (العشاق)، التي يبثها (مسجد آيا صوفيا) الآن للشَّاعر ولسواه من المؤمنين، مع ما يبوح به من أسرار أخرى. يقول الشَّاعر: (الأبيات ١٨-٣٠):

رأيت في محرابه

صوتا ندي الروح بالتسبيح والصلاة

يرطب الشفاه...(أكمل إلى ٣٠).

---

[٩] إشارة إلى حديث النبي ﷺ: (لتفتحن القسطنطينية فلنعم الأمير أميرها ولنعم الجيش جيشها).

[١٠] كنيسة في استانبول بناها الملك قسطنطين سنة (٣٢٠م)، حولت إلى مسجد بعد الفتح العثماني وهي الآن متحف. وآيا صوفيا معناها باليونانية: الحكمة المقدسة.

يبدو الأُمرانِيّ هنا معنيا بالتصوير، وهو يجمع لنا وحدات صورته التي يريد أن يرسمها كما يجمع البنّاء أحجار بنائه، أو كما يؤثث مهندس التصميم مكونات مشهده، ولكنه يبني تلك الصورة على كلمة (رأيت)، فهو ينقل إلينا صورة عيانية تمتزج فيها المشاهدة بالخبر، وهذا شأن المتصوف في أحواله، وهو ليس ببعيد من الشَّاعر في خياله، ولعل شاعرنا، وهو صوفي النزعة، أثناء زياراته لاستنبول شاهد نوبة الحرس والاحتفالات الفولكلورية، المعروفة عند الأتراك بالمحضر، التي تعزف الموسيقى الحربية أيام العثمانيين، ضمن فعالياتها اليومية، وهذا ببساطة يفسّر قوله: (رأيت في محرابه صوتا ندي الروح..)؛ فالصوفي صاحب رؤية كبرى كلية؛ إذ يتيقظ باطنه وينكشف على رؤيا واسعة الطيف، بينما غير المتصوف من الناس صاحب رؤية محدودة بالعين المبصرة.

فالشَّاعر في صورته التي يرسمها يتعانق الصوت مع الحركة ويجتمع النغم مع اللون، إنَّه يستدعي شخصية الإمام الصوفي جلال الدين الرومي،[١١] ويتخيل مشهدًا لجلال الدين الرومي في مسجد أيا صوفيا، هذا المسجد الذي لم يره جلال الدين الرومي على وجه الحقيقة؛ لأنه توفي قبل فتح القسطنطينية بما يقارب قرنين من الزمان، وكان (أيا صوفيا) في حينها ما يزال كنيسة بيزنطية.

يتخيل الأُمرانِيّ، ويريدنا أن نتخيل معه، صوت جلال الدين الرومي بما يمتلئ به من شحنات روحانية ودفقات وجدانية وهو يردد التسابيح ويتلو الآيات في الصلوات، بنداوة تطرب لها الأسماع، وتحلق بها الأرواح صاعدة أعلى فأعلى، مع أنين نايه الممزوج بالحزن على فراق الأحبة والفرح بشوقه للقائهم.. يدعونا الأُمرانِيّ إلى الاستماع:

(ألا استمع للناي غَنَّى وبكى)[١٢]

---

[١١] جلال الدين الرومي (١٢٠٧م- ١٢٧٣م) ولد في بلخ (أفغانستان الآن) ودُفِن في قونية (تركيا الآن)، شاعر صوفي سافر إلى بغداد ومكة ودمشق وغيرها، واستقر بعد التجوال في قونية معلمًا، وتلقن الصوفية فيها على يد شمس الدين التبريزي وأسس الطريقة المولوية. من مؤلفاته: (المثنوي) في تفسير المذاهب الصوفية. ولجلال الدين بعض الآراء الغريبة منها أن الشر من عظمة الله وجزء من كماله؛ وأن شعائر الدين وقواعده والتعبير عن الشعور الديني لا قيمة لها. وقال أيضا بالتناسخ ووحدة الوجود. وإليه تنسب المولوية.

[١٢] "الترجمة العربية التي أعدها عبد الوهاب عزام لقصيدة (الناي) المشهورة لجلال الدين الرومي ومنها:

ها هو ذا صوت جلال الدين يشق صمت الوجود، وأنغام (نايه) الحزين تناجي أسماع الكائنات، وتخط على صفحة الحياة سطور الحب الإلهي العظيم. وتنبئ عن حياة حافلة بالجمال زاخرة بالعطاء غنية بالتأمل، كان جلال الدين الرومي رحمه الله رمزاً من رموزها العظيمة، ووجهاً من وجوهها المشرقة.

يتخيل الأَمرانِيّ صوت جلال الدين ينسج ملحمة خضراء من رحم الحروف والأشياء، هي ملحمة الحب وملحمة الوفاء وملحمة الأشواق الصوفية والوجد الروحي، التي يذوب فيها الفاني في الباقي؛ ويصعد الصوت من أعماق الذاكرين وقلوب المشتاقين إلى المقامات العليا فوق العالم الفاني؛ إذ يتحول فيها الإنسان إلى روح يمثلها الصوت، وجسد تمثله قصبة الناي الحزين؛ (ألا استمع للناي غَنَّى وبكى).

وفي غمرة هذا التأمل الصوفي يغرق الأَمرانِيّ في دوامة من الحزن على ذلك الماضي الزاخر بالجمال والعراقة والعظمة، ويمتلئ بالفقد وهو بين أحضان عاصمة الخلافة؛ إذ هو يرى آثارها الباهرة ومعالمها الشاخصة شواهد حق ورموز صدق، تدل على عظمة ذلك الماضي، بينما يعيش خواء الحياة، في ظل ضعف الأمة وهزائمها المتكررة، وتخلفها الحضاري في هذا العصر. إنه يقرأ صفحات الكرامة والعزة والقوة والمنعة والمجد العظيم في كل أثر من الآثار، وفي كل معلم من المعالم، فيغرق في الحسرة على ما مضى، وفي اليأس من الواقع القائم، فالماضي الزاهر لا يغني من الحاضر الأليم شيئاً، ورموز التاريخ والمجد التليد لا تشارك في معركة إثبات الوجود، ولا تستطيع أن تدافع عن حقوق الأمة المغتصبة، ولا تملك إعادة الكرامة المهدورة.

استمع للناي غَنَّى وحكى شفه الوجد دهورا فشكا

ومن مقال لزهير سالم منشور على موقع رابطة أدباء الشام على الإنترنت، يقول في مقدمته: "تعتبر قصيدة الناي لجلال الدين الرومي واحدة من أروع القصائد الإنسانية التي نقلت إلى أكثر من لغة وأولع بها النقاد دراسة والشعراء محاكاة، ورمزية الناي هي رمزية الإنسان المقطوع عن أصله السماوي فيظل يطلق حنينه أنيناً فتتلقفه آذان الحزانى والسعداء. وطالع في **مجلة العربي** الكويتية عدد ٥٨٨ نوفمبر ٢٠٠٧ استطلاعاً بمناسبة تخصيص عام ٢٠٠٧ للاحتفال بإشراف اليونسكو تحت عنوان (٨٠٠ عام على ميلاد جلال الدين الرومي: الدرويش الشاعر) ص٩٩-١١١.

٣. تجارب فاشلة ووعود كاذبة:

يغرق الأَمرانِيّ في البكاء، ويشحن قارئه بقدر هائل من الحزن والتفجع على ما مضى، ثم يلتفت وكأنه يسوّغ كل هذا التفجع، وكأنه يقول: ولِمَ لا أبكي وأتفجعُ وأنوحُ على ما وصلت إليه حالنا اليوم، وما تردت إليه الأمة في هذا العصر من هزيمة وانكسار؟ ونحن الذين صنعنا هذا بأيدينا، ونحن الذين قدمناه لأنفسنا؟

أقدِّم اعتذاري

أنا الذي..

قاتلتُ ضد نفسي (الأبيات: ٣١-٣٧).

إنَّ الرؤية الفكرية للشَّاعر في هذا المقام تعلن عن نفسها، وهي لا تخرج عن التصور الإسلامي لعلاقة الإنسان المسلم بالله عز وجل وبالكون والإنسان والحياة، ذلك التصور الذي يؤكد حقيقة العبودية لله عز وجل، ووحدة المسلمين جميعاً وأخوّهم في ظل الكتاب والسنة؛ إذ يقرر القرآن أن العبادة لله وحده، وأن المسلمين أمة واحدة: وأنهم إخوة: ﴿وَإِنَّ هَٰذِهِۦٓ أُمَّتُكُمۡ أُمَّةٗ وَٰحِدَةٗ وَأَنَا۠ رَبُّكُمۡ﴾ (المؤمنون: ٥٢) ﴿إِنَّمَا ٱلۡمُؤۡمِنُونَ إِخۡوَةٞ فَأَصۡلِحُواْ بَيۡنَ أَخَوَيۡكُمۡ﴾ (الحجرات: ١٠) وأن الخلافة الإسلاميّة هي الصورة الأمثل لوحدة الأمة السياسية والاجتماعية والروحية. وأنّ أوطان المسلمين كلها وطن واحد، ولا يقر التجزئة ولا التفرقة، ولا يرضى بتمزق وحدة المسلمين وتشتت صفهم، وانقسام كيانهم إلى قوميات متناحرة وإقليميات متنازعة، ولا يقر اقتتال المسلمين، إنَّ الأَمرانِيّ يقدم وثيقة اعتراف وبيان إدانة للذات، وهو يتكلم باسم الأمة في مقام الاعتذار إلى أبي أيوب الأنصاريّ. ويبدو الأَمرانِيّ مستوعبا للحظة التاريخية التي يعيشها، مستجمعا لصور المشهد الواقعي الذي ينطلق منه خطابه، فيبدو الاعتذار مشحونا بالإدانة، مقرونا بشيء من التوبيخ للذات.

والولاء والبراء والانتماء والأخوة تبدو متجذرة وأصيلة في رؤية الأَمرانِيّ الفكرية؛ إذ يعلن في لائحة إدانته للذات الجماعية أن المتغيرات التاريخية، والانكسارات

السياسية، وتمزق جسد الأمة؛ إنما كان بسبب الفتن التي أثارها أعداء الأمة، وبسبب المكر والخديعة التي دبرها الاستعمار، ووقعت في مصائدها شعوب المسلمين وقياداتهم، وإلا فإنَّ دينهم لا يقرُّ الفتنة بينهم، ولا يجيز للمسلم أن يحارب أخاه المسلم، ولكنه التفكك والضعف والجهل والغفلة،[١٣] والفتنة والمكيدة والخديعة، وأطماع المستعمرين الذين ألّبوا الإخوة على إخوتهم، وأوقدوا نار الفتنة بين الشعوب، وقسَّموا من بعد ذلك الوطن الواحد إلى كيانات متفرقة، ليسهل عليهم تحقيق مآربهم في السيطرة على بلاد المسلمين، واستنزاف ثرواتها العظيمة وخيراتها الوفيرة.

يبدو الأَمرانِيّ يائساً قانطاً، تغلب عليه روح الانهزام والشعور بالإحباط، وهو يبذل محاولات عديدة للانعتاق من حالة اليأس التي يعبّر عنها بالقيود المضروبة على حركته، والحصار المحيط بكل محاولاته للنهوض، والمؤامرات التي تدبر ضد محاولاته، وضد كل المحاولات التي تنطلق هنا وهناك لاستنهاض الأمة من كبوتها، وبعثها من رقادها، وفتح الطريق أمام انعتاقها وانطلاقها إلى عالم الحرية والكرامة.

أكلما نهضتُ..

أو خرجتُ..

أو جردتُ من أشعاري

سيفًا يحز عنق الظلام..

أو كفّاً تُعيد الخصاب للتراب

يفجعني الأصحاب

رغم كل هذه المحاولات، إلا أنَّه يجد نفسه في النهاية مستسلماً تحت الضغوط المعاكسة، ضغوط التفرقة والتجزئة والانقسام والتبعية، التي تكرس الضعف والهزيمة، ولا تثمر إلا مزيداً من التخلف، ومزيداً من التمكين للأعداء الطامعين المتربصين.

[١٣] قال تعال: ﴿لَا يَتَّخِذِ ٱلْمُؤْمِنُونَ ٱلْكَٰفِرِينَ أَوْلِيَآءَ مِن دُونِ﴾ (آل عمران: ٢٨).

ويواصل الأَمرانِيّ حملة الإدانة التي يشنها على الواقع المتردي، ويعترف فيها بشؤم زمانه وشقاء جيله؛ إذ يقول: "فنحن جيل النكسات السود، جيل الموت قبل المــوت، نحن جيل الانكسار"، إنه يقدم اعتذارًا خاصًا إلى تاريخ أمته، الذي كان زاهرًا ومجيدًا، حين صنع أبناء ذلك التاريخ مجدًا باهرًا وعزًا عظيمًا؛ إذ كانوا فيه صنّاع الحياة وسادة الدنيا. إنه يبث ذلك التاريخ المجيد شكواه الأليمة، وأنينه المفجوع، على ما تعانيه الأمة في زمانه من ألوان الذل والقهر والانكسار، حتى يرى الحياة أشبه بالموت، ولا يكــاد يرى في الناس إلا أشباحاً أو أمواتاً في أثواب أحياء: "جيل الموت قبل الموت"، ويبلــغ الأَمرانِيّ قمة يأسه حين يرى أمته أرضاً مقفرة لا تبشر بخير ولا بعطاء:

أقدم اعتذاري

يا صولة التاريخ.. يا مجدي الذي وأدْتُه

يوما على رصيف الانتظار

فنحن جيل النكسات السود

جيل الموت قبل الموت

نحن جيل الانكسار

ونحن أرض أقفرت في موسم الأمطار

يتفاعل الأَمرانِيّ مع أحداث واقعه، ويعايش بكلماته هموم الحياة، إنه شاعر ملتزم بقضايا أمته، محترق بنارها إلى حد الانصهار، إنه شاعر مسلم بصير بالواقع، ويمتلــك حساً نقدياً وعاطفة صادقة، ولكنه في هذه القصيدة يائس. واليأس حالة تخيم أحيانــا على الأَمرانِيّ.

٤. فلسطين في شعر الإسلاميين:

ككل الشعراء الملتزمين؛ كتب الأَمرانِيّ في فلسطين، وجهاد أهلها وعدالة قضيتها وثورة أطفالها وبطولة رجالها ونسائها شعراً جميلاً بديعاً وكثيراً، وكتب قصائد ديوانه

(الزمان الجديد) ما بين عامي ١٩٧٤ و١٩٨٤، وعايش وقائع الحرب على المقاومة، حتى اجتياح جيش الصهاينة للبنان عام ١٩٨٢، وخروج المقاومة، مروراً بكل معاناتها، وانسحاب كوادرها، وتوقف نشاطها العسكري.

وبخروج سلاح البندقية من معادلة الصراع مع المحتل، دخلت القضية الفلسطينية نفق التطبيع والسلام الإسرائيلي الطويل المتعرج، فذبُل حُلُم التَحرير، وتضاءل الأمل المعقود على الثورة والمقاومة، حتى نبتت على جوانبه حشائش اليأس، وتسللت إليه عناكب الوهن والإحباط، وانعكس ذلك كله على شعر الشعراء وأدب الأدباء.

وهذا ما نراه في هذه القصيدة؛ إذ يلتفت الشَّاعر إلى واقع الأمة الراهن، وإلى فلسطين التي هي قلب العالم العربي والإسلامي، والتي تشكل قضيتها بؤرة الصراع التاريخي، فتفجعه حقيقة تحول الثورة من ميدان المقاومة بالبندقية، إلى ميادين الحوار الدبلوماسي، وأروقة السياسة وقاعات الندوات والاجتماعات، ولقاءات مؤتمرات السلام، وتقارب الأديان:

أمسِ رأيتُ صاحبي الذي أتى

من قريةِ الجوعِ والانصهار

رأيته..

فهدَّني الحزنُ، وبثَّ في دمي

مرارة الحصار:

قد كان في شبابه يحلُم أن يعلو حبل المشنقة

فصار يمشي مثقل الخُطى

وفوق صدره أوسمة معلقة

من بعدما صار يقول

بالإخاء العقدي والسلام

(في وطن السلام)

ولذلك يمتلئ بالخيبة وتحتشد في صدره مشاعر الحسرة والألم فيقول:

أهكذا يموت في أعماقنا الضياء؟

أهكذا يَنْهدمُ البناء؟

هل يغسِلُ الحُزنُ خطايانا..

كما تغتسل الحقولُ بالأنهار؟

وهل تُذيبُ درنَ الأنفُسِ دمعةٌ بجوف

الليل أوْ...

أوْ شهقةٌ لها أزيز النار؟

وله الحق في هذه التَّساؤلات التي تفيض حزنا ومرارة، وله الحق أن يسأل أيضا:

أكلما نهضتُ..

أو خرجتُ.. أو جرَّدتُ من أَشْعاري

سيفًا يحزُّ عُنُقَ الظَّلام..

أو كَفًّا تُعِيدُ الخِصاب للتَّراب

يفجعُنِي الأصحاب

ويبلغ اليأس بالأَمرانيّ مبلغه؛ فيعلن إفلاس تلك المرحلة من بوارق الأمل، وعجزها عن تقديم أي شيء، فيقدم اعتذاره الأخير في القصيدة إلى سيف أبي أيوب الأنصاريّ؛ إذ لا سيف ينوب عنه ولا سياف، في هذه السنين العجاف.

لأنَّ هذا الناس في زماننا:

ثيابُهُم عُوار

وجُوهُهُم عُوار

أقدِّم اعتِذَاري

إليكَ يا سيفَ أبي أيوب الأنصاريّ.

بهذه الزفرة الأليمة، والكلمات النابضة بالأسى، المثقلة باليأس يختم الشَّاعر قصيدته، ويكتفي بالاعتذار، ونعقِّب بالقول هنا: لعلَّه يعني أنَّ هذا العصر الذي يعاني فيه المسلم الملتزم بين أن يختار العذاب حتى الموت.. أو ينافق وينافق فيكون ملبسه عُوار، ومظهره عُوار فيُفسِدُ إيمانَه وقيمه بنفسه، ويُزِيفُ رؤيته للحياة حتى تنفتح أمامه الأبواب!

ومعنى الاعتذار إلى سيف أبي أيوب الأنصاريّ، في هذا السياق، اعتذار الشَّاعر والأمة عن (الجهاد)، على ضوء ما قدمنا من قراءات ومقارنات (للاعتذارية). ولكن أرى أنَّ من تمام استيفاء الفكرة هنا أن نتساءل: ما الفكر الذي يتبناه الأَمرانِيّ إزاء مجمل القضايا التي طرحتها (الاعتذارية)؟ وهل يحق لنا التصريح بالقول في هذا المقام: إنَّ الأَمرانِيّ يرى أن الجهاد على نهج (أبي أيوب)، وإن كان فريضة شرعية، فإنَّها فريضة مؤجَّلة، استعاض عنها بـ(التَّصوف) على ما هو آت:

ثالثاً: الرمز والتصوف في شعر الأمراني

صُوفيا الشهيدُ شاهِدٌ

يَبُوحُ للعُشّاق بالأسْرارِ

رأيتُ في محْرابِهِ

صوتًا نَدِيّ الرّوحِ بالتسبيح والصّلاة

يُرَطِّبُ الشّفاه

(ألا اسْتَمِعْ للنّاي غَنَّى وَبَكى)

كان جَلالُ الدّين

ونايُه الحزين

يُنَمْنِمَانِ الحزْنَ والفَرَح

قَوْسَ قُزَح

على جبَاه الشّجر المرْميّ في شواطِئِ البسْفُور

والمتْحَف الحرْبي- باسم الله

كان صَوْتُه الأخْضَرُ يَعْلُو

ناسِجًا مِلْحَمَةً خَضْراء

مِنْ رَحِمِ الحروفِ والأشْياء

تبنَّى الأَمرانِيّ في (الاعتذارية) موقفًا محددًّا هو موقف التفجع والبكاء ورثاء الخلافة ونقد الواقع، وكما بدأ بتقديم الاعتذار إلى استنبول عاصمة الخلافة، ختم بالاعتذار إلى سيف أبي أيوب الأنصاريّ معلنا إفلاس المرحلة ومكتفياً بالاعتذار:

لأن هذا الناس في زماننا

ثيابهُم عُوَار

وجوههم عُوَار

أقدِّم اعتذاري

إليك يا سيف أبي أيوب الأنصاريّ

فهل هذا هو الموقف الدَّائم للشَّاعر؟

إنَّ موقف اليأس في (الاعتذارية) موقفٌ خاصٌّ من إشكاليَّة (الخلافة عامَّة) و(الخلافة العثمانيَّة خاصّة)، أما استئناف الحياة الإسلامية فمسألة يراها قادمة، يتحقَّقُ فيها الحُلمُ والشُّموخ، وأنها آتيةُ على جسر (التَّصوف)؛ ففي مسيرة الأَمرانِيّ الشّعرية لاحظ تلميذه (محمد المتقن) أن شعره مرَّ بخمسِ مراحل تطوَّر خلالها تطوُّرًا ملحوظًا،

وهذه المراحل هي:

المرحلة الأولى: مرحلة البدايات وتمثلها الدواوين التالية: "الحزن يزهـــر مـــرتين"، "البريد يصل غدًا"، "مزامير".

المرحلة الثَّانية: مرحلة الإرهاص بالتَّأسيس، ويمثِّلها ديوان "الزَّمن الجديد".

المرحلة الثَّالثة: مرحلة التأسيس؛ ويمثِّلها ديوان "القصائد السَّبع".

المرحلة الرَّابعة: مرحلة التَّحول؛ وفيها دواوين: "مملكة الرَّماد"، "ثلاثيـــة الغيـــب والشهادة"، "كامليَّة الإسراء"، "جسر على نهر درينا"، ديـــوان "ســـآتيك بالســـيف والأقحوان"، "المجد للأطفال والحجارة"، "سيدة الأوراس".

المرحلة الخامسة: مرحلة القصيدة، الديوان؛ ويمثِّلـــها ديـــوان: "أشـــجان النيـــل الأزرق."[١٤]

وتجدر الإشارة إلى أن (الاعتذارية) تنتمي إلى المرحلة الرَّابعة (مرحلة التَّحـــول)، يقول (محمد المتقن): "إن الأَمرانِيّ تدرَّجَ باستعمال اللُّغة الصُّوفية حتى رسا مركبـــه في الحضرة النورانية فكثَّف من استعمال مصطلح النور بظلالـــه النديـــة، ومصـــطلحات التقوى والقلب، والتعبير بواسطة الأنثى في لغةٍ عفيفة، وتوظيف مصطلحات الحُـــزن والنَّار والرُّؤيا، وكلُّ هذا يّدُلُّ على أنَّنا أمامّ صرحٍ شعريٍّ جديد، وفتحٍ شعريٍّ عربيّ، وأمَامَ شاعرٍ صُوفيٍّ كبيرٍ."[١٥]

ويرى الأَمرانِيّ أنَّه لا صلاح لآخر هذه الأمة إلا بما صلح به أولها، وهو العودة إلى منابع الدين الأولى. وقد نظر الأَمرانِيّ إلى تاريخ هذه الأمة فرأى أنه حينما تجتاحهـــا الكوارث والمحن فإنها تتخذ من التَّصوف سبيلا للنهوض؛ لأن التَّصـــوف يعـــزز قـــيم الإسلام الفطرية.

---

[١٤] المتقن، محمد. شعر حسن الأمراني: قراءة تأويلية، **مجلة المشكاة**: عدد ٤٤/٤٣، ص٢١٩ وما بعدها.

[١٥] المرجع السابق، ص٣٠٦.

لقد وجد الأَمرانيّ التَّصوف ملاذًا لإخراج الأمة مما هي فيه؛ ذلك لأنَّ التَّصوف سموٌّ للروح، وارتقاء بالوجدان، وتهذيب للنفس حتى تتربى على الفضائل والقيم وتتأهل لتجاوز محنتها..

ومن المعروف أنَّ بين الشعر والتَّصوف سبباً يتصلان به؛ "فالشعر الصافي يلتقي مع الصوفية الصافية في الأسلوب التجريدي، والشَّاعر والصوفي في دائرة واحدة من طقوس الإلهام والحدس، من حيث هما كشفان باطنيان لعلم ذاتي، أو رؤيا خاصة بذات الشَّاعر أو ذات المتصوف."[١٦] ولكل من الشَّاعر والمتصوف طقوس من التكهن وخرق للمأنوس المعتاد لا تتأتى للإنسان العادي، وذلك امتياز لهما، فالشَّاعر مهيأ فطرةً لصياغة الشعر، وهو معدٌّ لذلك إعداداً غيبياً وهو يعبر عن الجمال معتمداً على الإلهام واللاشعور بقدر اعتماده على الفكر والمثابرة.[١٧]

وفي بيان سبب لجوء الشُّعُراء عُمُومًا إلى لغة التَّصوف؛ يقول محمد المتقن: "إن سبب لجوء الشَّاعر المعاصر إلى لغة التَّصوف يكمن في متانة الصِّلة الرابطة للشعر بالتَّصوف، ممثلة في اعتماد الذوق ومجافاة لغة المنطق، وأن الكثيرين من أعلام التَّصوف كانوا شعراء؛ والأَمرانيّ عندما يعود إلى لغة التَّصوف فلأنها لغة غضة يسعى بواسطتها إلى تغيير الواقع القائم."[١٨]

كما اتخذ الأَمرانيّ التَّصوف والرمز الشّعري لحل أزمته الشّعرية والنهوض بالشعر العربي على النحو الذي يقول فيه تلميذه محمد المتقن: "وكما كان التَّصوف ملاذاً للأمة الإسلاميّة لَّما عربد الجدب الروحي، كذلك كان التَّصوف سفينة نجاة الشعر العربي المعاصر بعد العواصف العاتية التي قصفته فأوشكت أن تتلفه أو كادت"، ويقول: "هذا التشابه بين دور التَّصوف في بعث الأمة وبعث الشعر العربي المعاصر،

---

[١٦] عيسى، راشد. **الخطاب الصوفي في الشعر المعاصر(قراءات ذوقية)**، عمان: وزارة الثقافة، ط١، ٢٠٠٦م، ص٤٠.

[١٧] هلال، محمد غنيمي. **النقد الأدبي الحديث**، القاهرة: نهضة مصر للنشر، ١٩٩٧م، ص٣٦٨.

[١٨] المتقن، محمد. **شعر حسن الأمراني قراءة تأويلية**، أطروحة لنيل الدكتوراه في الأدب العربي، جامعة الحسن الثاني، الدار البيضاء: ٢٠٠٣م، ص٣٠٦.

ينبِّهنا إلى تشابه آخر يتمركز حول سبب ابتداع الصوفية لغة خاصة بهم واستعارة الشَّاعر المعاصر لهذه اللغة."[١٩]

وهكذا يمكن تعليل ظاهرة التَّصوف في شعر الأَمرانِيّ بردها إلى سببين، أولهما: أن الشعر والتَّصوف كليهما يعتمد الذوق ويجافي المنطق وقوانينه، ولذلك كان التراث الشّعري الصوفي مليئا بالغموض، كما نجد عند الحلاج وابن العربي وابن الفارض وجلال الدين الرومي.

وثانيهما: الرَّغبة في التجديد في لغة الشعر العربي، والبعد عن اللغة الكلاسيكية، يقول بنعمارة: "إن الإيحاء اللغوي، كان ثمرة أخرى من ثمرات الامتزاج بين الشعر والتَّصوف، أي كان تجاوزاً لعجز اللغة التي ظلت مستقرة في وظيفتها الوصفية، ومقيدة بالموضوع الخارجي الذي تمثله الموجودات الموصوفة."[٢٠]

تتجلى النَّزعة الصوفية في شعر الأَمرانِيّ بوضوح عبر تطور مراحل تجربته الشّعرية، والناظر في شعر الأَمرانِيّ يقع على تميز في تعامله مع الرمز الصوفي؛ إذ يستدعي كثيراً من الرموز الصوفية في شعره ويستخدمها بطريقة يجمع فيها بين الرمزية والولاء، فهو يحسن استخدام الرمز ويحرص على توظيفه في فضاءات لا تخرج عن التصور الإسلامي الصحيح. وهكذا يلتقي الشَّاعر بالمتصوف في شخص الأَمرانِيّ. يقول الأَمرانِيّ: "الشعر تجربة صوفية، وتَوَحُّد مع الكون والحياة والإنسان. وما لم تلمس جذوة الشعر كيان الشَّاعر فإنه لن يسطر غير ألفاظ باردة، تموت قبل موت صاحبها."[٢١]

نزعم أن الأَمرانِيّ يمثل ظاهرة متميزة في الأدب الإسلامي المُعاصر؛ إذ يسعى أن يجدد في الأوزان التقليدية وينقل القصيدة إلى أُفُق التَّأمل الفلسفيّ في الكون والإنسان والحياة، بما يبثه في قصيدته من نقلات يكسر فيها رتابة التفعيلة، وفي هذا المسلك قيمة تجديدية.

---

[١٩] المرجع السابق، ص١١٢.

[٢٠] بنعمارة، محمد. **الصوفية في الشعر العربي المعاصر، المفاهيم والتجليات**، الدار البيضاء: شركة مدارس، ط١، ٢٠٠٠م، ص٥٠.

[٢١] الأمراني، حسن. **ديوان مملكة الرماد**، وجدة: المطبعة المركزية، ١٩٨٧م، ص٥.

لقد واكب الأَمرانِيّ تطور القصيدة الحديثة، ومرَّ بمراحل من اللغة التقريرية إلى الرمزية ثم انتهى إلى الصوفية، لما رآه من أسلوب فنِّي حقق له الاختفاء وراء حجاب الرمز الصوفي؛ إمَّا تخلصا من ملاحقة السلطان، أو حرصا على أسلوب ذوقي لا يخضع لمقاييس المنطق ولا لقيوده. واستطاع الأَمرانِيّ أن يرتقي بقصيدته إلى مستوى متقدم، من التَّجريب والصِّناعة، ذلك أن القصيدة الحديثة تمتلك فضاء أوسع من فضاء القصيدة الخليلية العمودية، فهي "نسيج محكم، تشكله وتغذيه جملة من العناصر، لعل أهمها ذاكرة الشَّاعر وما تجيش به من خزين معرفي ووجداني."[٢٢]

وينتمي شعر الأَمرانِيّ إلى مدرسة خاصة في الشعر الإسلامي المعاصر، لها معالمها المتميزة، وفيما قدمنا وقفنا على بعض خصائصها، فيما يتقاطع مع موضوع بحثنا. ولسنا معنيين هنا أن ننحاز للترويج إلى أيٍّ مما تدعو إليه هذه المدرسة. ولكننا نرى أنَّ شعر الأَمرانِيّ في مرحلة التحول مقصورٌ على النخبة الصوفية المثقفة ثقافة نوعية خاصة، تستمد رؤاها ورموزها ومصطلحاتها من التراث الصوفي، وأنَّ شعره يغلب عليه الغموض الذي يصل أحيانا إلى درجة الاستغلاق، وقد جابهتنا هذه المسألة في كثير من جوانب البحث، فالقصيدة عند الأَمرانِيّ تستلزم كدًّا ذهنيًّا لفكِّ رموزها، وتأويل دلالاتها الظاهريَّة والباطنيَّة.[٢٣] وهي بهذه الحالة مفتوحة على أكثر من احتمال، ويمكن تحميل النص الشّعري عنده فوق ما يحتمل، ويتميز توظيف الأَمرانِيّ للغة الصوفية في شعره بتكثيف كبير، وهو على حدِّ وصف تلاميذه صوفي كبير، عانى طويلا من تهذيب النص وتدرج في مدارج السالكين، وخبر الأهواء، وكيف يكون تسلطها، وكيف يكون التخلص منها، وكيف يكون شفاء القلوب من سهامها، بحيث لا يخفى عليه من أمر النفس ما يخفى على غيره من الناس.

---

[٢٢] العلاق، علي جعفر. **الشعر والتلقي: دراسات نقدية**، عمان، الأردن: دار الشروق، ط١، ١٩٩٧م، ص١٣١.
[٢٣] انظر مثالاً على هذا فاتحة ديوان مملكة الرماد؛ إذ يقدّم صلاة للنّور، ص٩.

خاتمة:

قوامُ قصيدة حسن الأَمرانِيّ استدعاء رمزين من التراث الإسلامي هما: عاصـمة الخلافة العثمانيَّة (الزائلة)، وسيف أبي أيوب الأنصاريّ (المُعَطّل). ويقوم الشَّاعر بتقديم الاعتذار إليهما.

وفي دراستنا وقفنا على مبلغ ما وصل إليه حال الشَّاعر حسـن الأَمرانِـيّ مـن الإحباط واليأس والتأزم، ولم يجد أمامه من سبيل سوى الإقرار بالـذنب، والإدانـة للذات، والمهانة لهذا الجيل من الناس لأنَّ ثيابهم عُوار، ووجوههم عُوار.. ولقد وقفنـا على إيحاءات وماصدق هذه التعبيرات ورموزها.

لقد تركَنا الأَمرانِيّ على مفترق طرقٍ لم يحقق نصُّه الـتَّطهير[٢٤] لـدينا؛ إذ قـدَّم اعتذاره لمدينة استنبول مُبرَّرا بحيثيَّاتٍ موضوعيَّةٍ يمكن مقايستها ومعاينتها، ولكنَّه عندما يقدِّم اعتذاره لسيف أبي أيوب الأنصاريّ (بالذات)، والسَّيف رمزٌ للجهاد، فإنَّما يفعل ذلك لأنّ: "هذا الناس في زماننا: ثيابهم عُوار، وجوههم عُوار". ولا يخفـى أنَّ ذكـر (السيف) في السطر الأخير من (الاعتذارية) "أقدم اعتذاري إليكَ يا سيف أبي أيـوب الأنصاريّ" إنما ورد في سياق لغة شاعرية قابلة للتأويل المتعدد.

والاعتذارية تُحاكم ضمن دائرة: الجمال الفني والمشاعر والوجدان والقيم. وهـي تقع على طريق تحقيق الأهداف المرحلية لتهيئة الأمة معنويا في مشاعرها وأفكارها قبل تحقيق أهدافها الكبرى، وهي (وحدة الأمة الإسلاميّة)، لذلك تظـل الأسـئلة الـتي تطرحها القصيدة قائمة، والأَمرانِيّ بريء الساحة وإنْ لم يجـب عنـها؛ لأنّ سـقوط الخلافة العثمانيَّة جاء متوافقًا مع السُّنن الإلهية، والتي يشار إليهـا في ضـوء آيـات الاعتصام بحبل الله، والتحذير من الفرقة والاختلاف والتَّحالف مع الأعداء، والتحذير

---

[٢٤] التطهير (في مصطلح النقد الأدبي) catharsis "ويراد به في المأساة عند أرسطو: مرحلة تنقية نفـوس النظـارة بوساطة فزعهم مما يَحدُث للبطل، وشفقتهم عليه"، ويأتي التطهير بعد مرحلة الإيهام illusion، أي الوصـول بالمتلقي إلى أن يظنَّ (يتوهم) بأن ما يشهده أو يسمعه أو يقرؤه حقيقة وليس خيالاً. انظر:

– قنيبي، حامد صادق. **مطالعات عربية، ومصطلحات في الأدب المقارن، والنقد الحديث**، عمـان: مكتبـة الرسالة الحديثة، ٢٠٠٧م، ص١٨١.

من أن تذهب ريحكم.... وتقول هذه فترة من تاريخ الأمة قد خلت. ولكننا نعيد ما طرحته الاعتذارية من تساؤلات وهي: هل عودة الخلافة العثمانيَّة ضرورة؟ وهل عودة الخلافة العثمانيَّة ممكنة؟ وما علاقة فريضة الجهاد بالخلافة العثمانيَّة؟ وإذا غابت الخلافة العثمانيَّة، فهل تغيب فريضة الجهاد؟ وهل يمكن عدّ تعبئة الأمة شعورياً ووجدانياً عملاً على طريق الجهاد؟ وماذا يعني استئناف الحياة الإسلاميّة للمجتمع؟ وبماذا يتم الاستئناف؟ وما الداعي لاستئناف الحياة الإسلاميّة؟

ولما كان السؤال (أحياناً) أبلغ من الجواب؛ كان المسكوت عنه أبلغ في دلالته من التقرير، فلقد اعتذر الشَّاعر لعاصمة الخلافة العثمانيَّة، وبيَّن دواعي الاعتذار لهذه التصدعات في وحدة الأمة الإسلاميّة، وما أسفرت عنه التحولات التاريخية من الخلافة العثمانيَّة إلى الجامعة الإسلاميّة، ومنها إلى الجامعة العربية ثم إلى المؤتمر الإسلامي. ولكن ما زالت الأمة تراوح مكانها. ولكننا عند استعراض مجمل أعمال الأَمرانيّ الأدبية والعلمية والتطوعية نراها تجيب عن تساؤل: (استئناف الحياة الإسلاميّة للمجتمع بإعداد النفس الإسلاميّة الزكية) كما أوضحنا سابقا.

ثلاثية الجوى
(التشابه والاختلاف في البنية والمحتوى)

حنان حمودة*

مقدمة:

الثلاثية قصائد ثلاث أنشدها ثلاثة شعراء من أبرز الشعراء الإسلاميين في العصر الحالي،** حاولوا من خلالها محاكاة قصائد بعضهم، واستلهام روح المدائح النبوية، فأرادوا أن تكون نفثات روح، وبرحات جوى، تحمل في طياتها شعلة كفاح ضد الظلم والفساد والذل والنفاق، فكانوا بها رواد خير نحو منهج سوي واضح يفيد المجتمع، وينطلق به نحو الخير والإبداع. ومن هنا كانت دراسة المعارضات الشعرية محاولة لاستكشاف جوهر ملامح هذه المعارضات، والسمات الفارقة أو المشتركة بين الشعراء المتعارضين، وهذا يتأتى بالدرس والتحليل.

وإذا كانت المعارضات غالباً ما تكون بين شاعرين متعاصرين أو غير متعاصرين، فإن القصائد التي بين أيدينا من المعارضات القليلة المتفردة في أنها جاءت من شاعرين وهما: عودة أبو عودة وحسن الأمراني لقصيدة الشاعرة نبيلة الخطيب، وجميعهم من العصر الحالي، فالتزامن يضفي نوعاً من التحدي. والذات الإسلامية المبدعة تحاول الإبداع وإثبات الاقتدار والتميز، ومن هنا لا بدّ أن نسأل أوحّد الإسلام المشاعر فتشابهت القصائد رغم الفروقات بين أصحابها؟ أم أن القصيدة النسوية اختلفت عن غيرها؟ وهل القصيدة التي جاءت من المغرب العربي افترقت عن الكتابة المشرقية؟

وللإجابة عن هذه التساؤلات لا بدّ من وقفة عند الثلاثية للبحث عن أوجه التشابه والافتراق في المحتوى والبنية. ولهذا جاء البحث في قسمين: المحتوى والمضمون، والتركيب والبناء.

---

* أستاذة النقد الأدبي المساعد، كلية الآداب، قسم اللغة العربية، جامعة الزرقاء الخاصة/ الأردن، بريد إلكتروني: hananhamoudah@yahoo.com

** انظر القصائد الثلاث كاملة في نهاية البحث.

أولاً: المحتوى والمضمون

القصائد، موضوع الدراسة، تدع شعورك ينطلق إلى ميدان فسيح من عالم الروح الرحيب، وكما يقول سيد قطب: "الشعر تعبير عن اللحظات الأقوى والامتلاء بالطاقة الشعورية في الحياة."[١] فالقصائد الثلاث تواصل روحي واضح بين الشعراء والرسول الكريم صلى الله عليه وسلم تتباعد فيه المسافات المادية، وتتوحَّد فيه الأرواح في ومضات إنسانية تحاول إنارة النفس، وفتح الدروب أمامها نحو الرقي والتسامي في عصر طغت فيه الماديات والشهوات، وأحسَّت الأمة بالانهيار والانكسار، ولهذا كانت أشبه ما تكون بالمدائح النبوية التي ازدهرت في العصرين الأيوبي والمملوكي، نتيجة عمق الشعور الديني في النفوس بسبب الغزوين الصليبي والمغولي، فضلاً عن انتشار الأوبئة الفتاكة، والسنوات العجاف، والزلازل العنيفة التي دمرت الديار الشاملة، وأهلكت كثيراً من أهلها، إضافة إلى إحساس الناس بالتقصير في حفظ التراث الذي بناه الرسول الكريم، فرأوا في المدائح متنفساً وأملاً في حدوث التغيير.[٢] وإذا كان الباحثان عادل جبر، وشفيق الرقب يريان أن الازدهار كان في العصرين الصليبي والمغولي، فإن الباحث ماهر حسن فهمي يرى أن المدائح النبوية ازدهرت في ثلاث مراحل هي: مرحلة الدعوة الإسلامية، ومرحلة الحروب الصليبية؛ إذ عادت المدائح وعلى رأسها بردة البوصيري وشروحها ومعارضاتها، وفي العصر الحديث عادت المدائح بقوة من جديد فانتشرت عند البارودي وشوقي وغيرهما، وهذا يعني أن المدائح ظلت مستمرة زمناً طويلاً، وما زالت تحمل إضافة أجيال لما فيها من نبض الحياة، ويعلو صوت المدائح في فترات الانكسارات.[٣] فالمدائح النبوية قوة دافعة بما تقدمه من مُثل عليا، وقيم سامية تشعل جذوة الإيمان والكفاح،ولذلك "لم يخل زمن منها."[٤]

---

[١] قطب، سيد. **النقد الأدبي –أصوله ومناهجه–**، القاهرة: دار الفكر العربي، ١٩٥٤م، ص٥٦.

[٢] انظر: جبر، عادل. الرقب، شفيق. **تاريخ الأدب العربي**، عمان: دار الصفاء، ١٩٩٠م، ص١٢٩.

[٣] فهمي، ماهر حسن. **قضايا في الأدب والنقد**، قطر: دار الثقافة، ١٩٨٦م، ص٩٣–٩٧.

[٤] نوفل، محمد محمود. **تاريخ المعارضات في الشعر العربي القديم**، بيروت: مؤسسة الرسالة– دار الفرقان، ط١، ص١٧٧–١٧٨، ١٩٨٣م.

ويبقى للمدائح النبوية واستلهام معانيها المجال الأكبر للتواصل؛ إذ تنطلق هذه المدائح من المنظور النفسي الذي يتجسد من خلال التشابه بين التجربة الشعورية التي يعيشها الشاعر الثاني، والتجارب الشعورية للشعراء السابقين، "فالمعارضة انتماء وابتكار ذات."[٥]

إنَّ الأدب الإسلامي، والقصائد التي تتضمنها هذه الدراسة منه، يمتاز بوضوح الفكرة واللغة، بعيداً عن متاهات الفلسفة من خلال إذابة الروح الشعرية والروح الدينية معاً، وتحويلهما إلى طاقة فاعلة وأفق واحد تتشكل من خلاله الصورة الشعرية، في محاولة من الشعراء للتحليق في آفاق روحانية تناجي النفس، وتتأمل الحياة لتصمد أمام العواصف، وكانت المناجاة مدخلاً لصهر التأمل الروحي والشعري في بوتقة مفعمة بالصدق والتألق العاطفي الواضح في النصوص الثلاثة، فخطرات النفس لدى الشعراء بمثابة لغة مشتركة جمعت بينهم، وأوردت تشابهاً في بعض المعاني والأساليب؛ لأن التجربة المتشابهة تجعل الشعراء يتسقون مع موضوعهم بما يعرضونه من صور، لكن ذلك لم يَقُدْهُم إلى مطلق التشابه؛ إذ إن توزيع الصور واختلافها، يظل شاهداً على الاختلاف، إلى جانب طبيعة المشاهد المرسومة، وما تحمله من دلالات عميقة، ويبدو تشابهها مؤشراً من مؤشرات تشابه مصادر التجربة، وهو أمر طبيعي في المعارض، ويبدو اختلافها مؤشراً من مؤشرات إبداع الشاعر وملكته الشعرية التي ينفرد بها.

وإذا كانت المدائح النبوية ومعارضتها تبدأ، غالباً، بالوقوف على الأطلال، ولوم النفس، والحديث عن حياة الرسول الكريمة من مولده إلى وفاته، والوقوف عند أهم المحطات فيها، وتنتهي، غالباً، بطلب الشفاعة والتضرع إلى الله، فإن القصائد التي بين أيدينا لم تلتزم بالنسق الشائع للمدائح النبوية، بل استلهمت روح المدائح، فبدأت الشاعرة نبيلة الخطيب بنجوى رقيقة تجلو تعلقها بالبيت العتيق، وشوقها لزيارة الرسول الكريم، واستغرق ذلك الأبيات الخمسة الأولى التي تبدأ بقولها:

الرمل يمّ والقلوب ضفاف   والكون إذ أنت الحبيب شغاف

[٥] التطاوي، عبد الله. **المعارضات الشعرية (أنماط وتجارب)**، القاهرة: دار قباء للطباعة والنشر، ١٩٩٨م، ص٨.

ثم تحدثت عن الرسول الكريم ونسبه وخلقه في الأبيات الخمس التالية من (٦-١٠) بقولها:

هو سيد الخلق الذي من حسنه   تتفاخر الأخلاق والأوصاف

ثم عادت للحديث عن حنينها وشوقها لزيارة الديار المقدسة من (١١-١٦):

أقرئه عني ما وسعت من الجوى   فله ودادي كامن وعطاف

ولم يكن مدح النبي الكريم عندها للحديث عن تاريخه، بل كان استنجاداً به لتجاوز عثرات الزمن، ولذلك جاء البيتان (١٧، ١٨) يصوران آفات العصر الحالي، وجسدت الشاعرة ذلك بوضوح حينما قارنت الماضي المجيد بالحاضر في الأبيات (١٩-٢٢) بأسلوب الاستهزاء:

في عصرنا المستخلفون تخلفوا   مستخلفون، وأيما استخلاف؟!

كنا بلجنا الصبح في غسق الدجى   حتى انحنت لرجالنا الأعراف

وجاءت آخر الأبيات لتحمل أملاً في مستقبل مشرق، لا يقوم إلا بجهود فئة مؤمنة تعود إلى النبع الصافي، وتنهل منه مستقبلاً كما سادت سالفاً، فالأمل عظيم، ويتضح ذلك في قولها:

قلنا بملء الضاد — وهي عظيمة   إنا وقد سدنا الدنا الأشراف

إنَّ قصيدة نبيلة حملت في طياها بعض جوانب الالتقاء مع المدائح النبوية في الحديث عن النفس، وتعلقها بالحبيب المصطفى صلى الله عليه وسلم، دون الوقوف مطولاً عند حياة الرسول أو الأطلال، بل كانت روحها ومشاعرها تغلف جملها وصورها، وكان صوتها النسوي الهادئ المثقل بآلام الحاضر يبوح بآلام اليوم، ويستبطن

الغد الحالم، من خلال محاولة التوغل في النفس الإنسانية، ودفعها للخروج من هذه المتاهات.

أمَّا القصيدة الثانية للشاعر عودة أبو عودة فقد بدأت بالحديث عن الحبيب المصطفى صلى الله عليه وسلم، وصفاته في الأبيات الخمسة الأولى بادئاً بقوله:

الحب أنت وكلهم أطياف هيهات تبلغ قدرك الأوصاف

وجاء تعلقه بالماضي المجيد من (٦-٩) ممتزجاً بالحديث عن الرسول صلى الله عليه وسلم:

والسابقون تبوؤوا إيمانهم فهم بنورك سادة أشراف

ثم قابل الحاضر المقيت والماضي الأثير في الأبيات (١٠-١٤):

لكن خلفهم أضاعوا رشدهم فاستحكم الإتلاف والإسفاف

وجاءت آخر القصيدة لتحمل الدعاء إلى الله، وطلب العفو والمغفرة ممتزجة بمشاعر فياضة في حب رسول الله، والشوق إلى دياره وزيارته:

رباه عفوك قد تملكنا الأسى مما نراه وغيره أضعاف

وانتهت القصيدة بالقول:

الحب أنت وغير بابك موصد عني وعندك يكرم الأضياف

عارض الشاعر عودة الشاعرة نبيلة، فاتفق معها في المناجاة والشوق إلى زيارة الرسول، وعقد المقابلة بين الماضي والحاضر، إلا أنه أنشد في التضرع إلى الله وطلب

العطف مطولاً. وتلمس الشاعر الهمّ العربي الاجتماعي والسياسي، فكان الأفق عربياً، والمشكلة تكمن في استلاب الحرية على كافة المستويات، وقد حاول أن يوظف الزمن توظيفاً فاعلاً للبحث عن الذات المحترقة شوقاً إلى الرسول، واعتماداً على هذه الذات يتم استقراء الحاضر من خلال موازاته بالماضي، فازدحمت تفاصيل الماضي، وتقلص الحاضر ليجسد رؤية اجتماعية مفتقدة من خلال غابات كثيفة من الماضي، توحي بتسلط الماضي على إحساس الشاعر ولغته.

أمَّا القصيدة الثالثة للشاعر حسن الأمراني؛ فتميزت بلوحات فنية توقظ النفس، وتفتح لها الآفاق على أرهف المشاعر وأسماها، مشاعر الشوق والحنين إلى الحبيب المصطفى، واحتلت الجزء الأكبر من القصيدة، وذلك من البيت الأول إلى البيت الثلاثين، وبدأها بقوله:

رفقاً بإلفك فالجوى إيلاف	يا وردة تعيا بها الأوصاف
بي لهفة الأم الرؤوم وشوقها	والشوق قد تضنى به الأعطاف

ثم انتقل لاستدعاء الماضي ليكون ملاذاً للأمة الضائعة، علّها تذوي إلى آفاق أمجادها، تتابع خطاهم، وتسقط عروش الظلم والفساد، ومهما علا شأن المفسدين في الأرض فلا بدّ من اندحارهم، والتاريخ دليل على ذلك، ويتساءل أين أصحاب الأهرامات؛ إذ يقول:

أهم أشد من الجبابرة الأولى	ضمتهم الأهرام والأحقاف؟

والشاعر يحدوه الأمل في المستقبل لمن سرت فيهم روح الأجداد ودماؤهم، ولن يتغير الحاضر إلا إذا رفعنا راية الإسلام عالياً، وتسلَّمَ دفةَ السّفينة ربانٌ قوي بإيمانه، يعرف الحق ويسعى إليه، وذلك في أبياته التي يقول فيها:

إن صار ربان السفينة تائهاً	أيلام عند ضياعه المجذاف؟

ســتظل رايــة أحمــد خفاقــة	في كل نــاد نبضــها رفــراف
وتخــر نائلــة هــوت أعلامهــا	ويذل ممــا قــد جنــاه إســاف

إنَّ حسن الأمراني لا يتوقف كثيراً عند سيرة الرسول صلى الله عليه وسلم، وإنَّما استغرق طويلاً في التنفيس عن مشاعره وحنينه بحس مرهف، مع الإشارة إلى الحاضر التائه بقادته والتفاتة إلى الماضي العطر. وكان المكان المرتبط بالماضي محدداً، شديد الألفة والوضوح بملامح إيمانية، وينبئ عن نفس هادئة وادعة، ولكنه إنْ عبَّر عن الحاضر وارتبط المكان به فقد جاء بلا ملامح، وبلا محددات، وإن تحدد فهو في مهب الريح كإنسان هذا العصر. فالمكان الفني عند الشاعر يرتبط بحركة المجتمع وتحولاته ورؤاه؛ إذ إنَّ الماضي يرتبط بـ: (الحصون، والنخل، والصفصاف، والبيت الحرام)، أما الحاضر فيرتبط بـ:(الزورق، والمركب، والبحر، والسفينة، والنادي)، فالثبات للماضي وما فيه، وأما الحاضر فلا وضوح يبدو في الأفق. وتتردد الذات بين الماضي والحاضر مفتقدة تفاصيل الحياة، ويبرز الوعي الثقافي العميق للمجتمع والتاريخ العربي من خلال إشارات متعددة من علامات الاستفهام، وعلامات التعجب.

وحين نتصفح هذه القصائد تستوقفنا الكلمات الطيبة النافذة إلى الأعماق؛ لأنَّها صدرت عن حس مرهف صادق، وروح إيمانية أدت إلى أن تكون معانيهم ذات طابع إسلامي، ولكنها اتخذت طرقاً متعددة وألواناً متغايرة، فقد التقوا في حنينهم وشوقهم إلى الرسول المصطفى، فأطلقوا العنان للشعر ليفيض بأعذب الألحان صبابة ووجداً وابتهالاً، مقتبسين نفحات من نور الله الذي غمر قلوبهم سناً وضياء، فسالت كلمات الشكر على ألسنتهم. إنها تجربة إيمانية، ثمرة رسمت في إطار شعري يهدف إلى توعية الأمة من خلال ربط الماضي بالحاضر، والاستنجاد بالرسول الكريم، خاصة أن الحاضر يشهد غفوة الأمة واستكانتها فهي الحلقة الأضعف، في حين أن الماضي كان لنا، ولإعادة التوازن المختل، لا بدّ من الخروج من مأزق الحاضر بالعودة إلى الماضي،

والقيم الأصيلة لتنهض الأمة من كبوتها، وتحتل مكانها الرائد في دنيا الحضارة. وروح الشعراء ما زالت مفعمة بالأمل، أمل البحث عن قيادات مخلصة تدب فيها نفحات إيمانية للنهوض بالأمة بقوة وعزيمة؛ لأن من عرف آفاق الحياة الكريمة يأبى الإقامة على الذل، والسبيل إلى ذلك لا يكون إلا بالعودة إلى القرآن والسنة، ولهذا كان الإحساس بالحرية والانعتاق يرتبط بذكر الرسول والأماكن المقدسة، والقيد والكبت يرتبط بالواقع الاجتماعي. ولذلك كان رفض الشعراء الثلاثة للحاضر خالياً من نقمة، ولكنه رفض الباحث عن المستقبل، وكان تحركاً باتجاه ايجابي، وربما كان ذلك سبباً في حضور الكلاسيكية المستمدة من فعالياتها في "الانطواء على سمات تتغذى على الأصول، وتكتسب أبعادها من خلالها، وتتسم بالهدوء والتقييد والتوازن وعظمة الشأن."[٦]

وكانت الرؤية الشعرية لديهم تحاول الكشف عن الذات، واستشفاف الأسرار، ومحاورة النفس بإشعاعات إيمانية صادقة، ومحاورة القارئ لتبث إليه أشجانها، وقد حملت في طياتها إدراكاً حقيقياً للإيمان وما يتطلبه من مجاهدة النفس لتسمو وتنطلق من ماديات الواقع إلى روحانيات لا محدودة، ومن هنا كان البحث عن التوازن بين الممكن واللا ممكن، وبين الرغبة والمتاح، وبين الماضي والحاضر المتخاذل.

ثانياً: التركيب والبناء

إنَّ الثقافة اللغوية والقدرة الفنية تتضح من خلال "رسم الشاعر لصوره الفنية التي تعبر عن صراع داخلي سواء أكانت تعبيراً عن حالة من حالات نفسه هو، أم عن موقف إنساني عام تمثله."[٧] فالتركيب والبناء والهندسة الموسيقية تنبئ عن مدى قدرة

---

[٦] عيد، كمال. **فلسفة الأدب الفنية**، ليبيا، تونس: الدار العربية للكتاب، ١٩٧٨م، ص٢٢٨.

[٧] هلال، محمد غنيمي. **النقد الأدبي الحديث**، دار العودة، ط٢، ١٩٨٢م، ص٣٨٤.

الشاعر الولوج في ميادين الفن الشعري، ولهذا كان لا بدّ من الوقوف عند الصورة الفنية، والتشكيل اللغوي للقصائد المدروسة.

١. الصورة الفنية:

الصورة الفنية "أساس الشعر وروحه، وهو قائم عليها، وهي جزء من مبنى القصيدة، ووسيلة الشاعر لتجسيد إحساسه، وتعبيره عن حالة نفسية معينة يعاني منها إزاء موقف معين من مواقفه مع الحياة."[٨] ومن هنا جاءت صور الشاعرة مشعة بظلال موحية قادرة على البث الإيحائي، وانطبعت المشاعر عليها مكثفة رقيقة تكشف تشوق النفس، وطوقها إلى الحق، تقول الشاعرة نبيلة:

الموج مور دمي وشوقي مركبي خذني إليه وأضلعي المجداف

هذه الصورة الفنية المركبة التي تجسد الأشواق، وتجعلها مركباً بحاجة إلى بحر ومجداف تنساب برقة وجمال، وتشف عن القلب الذي فاض شوقاً وذاب وجداً في صورة رسول الله؛ فالجمل الاسمية تخدم مدلولات التقرير، وإثبات ما تريده الشاعرة مع الابتعاد عن استخدام الألفاظ الوعرة، والتراكيب المعقدة، واستخدمت أسلوب الأمر في سبيل الرجاء للتوحد مع المنادى في رحلته إلى الديار المقدسة، مجسدة الشوق والجوى مركباً؛ مما يضفي حس المصداقية، وتدفق العاطفة.

وأنشد الشاعر عودة صوراً نافذة لا تخرج إلا عن تجربة متمرسة متمكنة؛ إذ سلاسة التراكيب مع رقي الصور لا يدل إلا على امتلاك الشاعر للغته، فانظر إلى قوله:

سارت مع الشمس البصائر والهدى فالخافقان مودة وعفاف

إنّنا بصدد قصيدة ارتدت ثوب البناء الفني والموضوعي، ونجح الشاعر في توظيف الجانب المعنوي بكل ما فيه من طاقات شعورية جمة، وحرص على الإفادة من عناصر

[٨] عبد المهدي، عبد الجليل. **بيت المقدس في أدب الحروب الصليبية**، عمان: دار البشير، ١٩٨٩م، ص٣١١.

الإبداع الفني، في مقدمتها الصورة والخيال التي تميل إلى التشخيص والتجسيد كتصويره (البصائر/ طيف الحبيب).

وإذا استعرضنا قصيدة الأمراني وجدناه يميل إلى الإكثار من الصور الفنية بما يفوق ما كان عند نبيلة وعودة معاً، ويركز فيها على تصوير آهات النفس وبرحات الجوى، يقول:

وإذا الجوى اخترق الحصون مظفراً   ما تنفع الآطام والأسياف
ياقوتة العرش امسحي تعبي فقد   أودى بزورق شوقي التطواف

وُفّق الشاعر في امتلاك العديد من أدوات الشعر الفنية للتعبير عن معانيه عبر توظيف الأساليب الفنية، وتسخير الخيال، وإعادة تشكيل اللغة بما يضمن اتساق الألفاظ مع جوهر المعاني؛ فالصور الحركية القائمة على بناء الأفعال (اخترق/ تنفع/ امسحي/ أودى)، والصيغ الخبرية التقريرية (وإذا الجوى اخترق)/ (ياقوتة العرش امسحي) تُغني منظومة الوصف، ويزيدها غِنَىً تلك المقارنات بين صور الماضي والحاضر المتمثلة في استدعاء شخصيات تراثية (خالد/ هاشم/ مناف)، فنحن أمام مشهد متحرك تتكاثف فيه الصور والأحداث، فنسمع صوت الاختراق، ونحس بتعب الشاعر، ونلمسه.

إنَّ هذه القصائد يمكن أن نجد فيها ما يسميه إبراهيم السامرائي في كتابه: لغة الشعر بين جيلين:[٩] "الأدب العالي والمادة الممتعة،" ويتجسد التحدي الأكبر في أنَّ النصوص الثلاثة التزمت موضوعاً واحداً ووزناً واحداً، وقافيةً واحدة، وهذا الالتزام جعل الشعراء يعمدون إلى المغايرة في الصور الفنية، فكان التصوير هو الأساس في المغايرة، وكانت مقولة الجاحظ "المعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي والبدوي والقروي والمدني، إنما الشأن في إقامة الوزن وتخير اللفظ، وسهولة المخرج

[٩] السامرائي، إبراهيم. **لغة الشعر بين جيلين**، بيروت: دار الثقافة، ١٩٨٠م، ص١١٨.

وكثرة الماء، وفي صحة الطبع وجودة السبك،"[١٠] تعبّر أصدق تعبير عن هذه القصائد التي بين أيدينا؛ إذ امتد كل شاعر داخل أحاسيسه، وأنصت لها بطبع صحيح، وحوّل جراحات النفس وحنينها إلى صور ترسم مجد الماضي وتتنسم عبقه؛ ففي القصيدة الأولى جاء الماضي بهذه الصّور: "كنا صدور العالمين أئمة"، "كنا بلجنا الصبح في غسق الدجى"، "إنا وقد سُدنا الدنا الأشراف"[١١] وفي الثانية جاء الماضي واضحاً جلياً: "والسابقون تبوؤوا إيمانهم"، "شادوا بعلمهم بناء شامخاً"، "فإنهم أبطال حرب للجهاد خفاف."[١٢]

أمَّا في القصيدة الثالثة، فإن الشاعر لم يتوقف عند الماضي وأمجاده إلا من خلال استدعاء شخوصه لنجدة الحاضر، وبيان تخاذل حكامه في قوله: "لو كان فينا خالد ما استأسدوا."

والملاحظ أنَّ كلاً من نبيلة وعودة قد أطالا الحديث عن الشوق، وقابلا بين الحاضر والماضي، في حين أنَّ الأمراني توقف عند تصوير الحنين والشوق وما يعتمل في ذاته من أحاسيس، دون الوقوف على أمجاد الماضي، إلا من خلال الحديث عن رموز الماضي المتمثلة في: خالد وهاشم ومناف، وكانت خاتمة قصيدته ثورة على الفساد وأصحابه، ثورة يحدوها الأمل، فهو يقول:

لو فينا خالد ما استأسدوا — أو كان فينا هاشم ومناف
ولغوا بعرض محمد يا ويلهم — وكأننا وهم الذئاب خراف
أهم أشد من الجبابرة الأولى — ضمتهم الأهرام والأحقاف؟
ستظل راية أحمد خفاقة — في كل ناد نبضها رفراف

---

[١٠] الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر. **الحيوان**، تحقيق: عبد السلام هارون، بيروت: دار الجيل ودار الفكر، ١٩٨٨م، ج٣، ص١٣١-١٣٢.

[١١] **مجلة المشكاة**، العدد (٤٨-٤٩)، ص١٨٨.

[١٢] **المرجع السابق**، ص١٨٩.

فالشاعر يعكس اغتراب الفرد، ويومئ إلى واقع مختلف عما كان عليه؛ إذ صورة الحياة الجديدة وما فيها من فزع وضياع، والشاعر في قلب الأحداث مندهشاً مصدوماً لا يصدّق ما يراه، ولا يملك سوى الأسف على ما يعاني منه الإنسان، ومن خلال هذه الواقعية تتدفق الأحاسيس، ويطفو الوجدان على لغة الخطاب؛ ليبعث في النفس روح الذاكرة العربية القديمة؛ إذ تختزن الرؤى صوراً دافقة، وغائرة في الوعي الجمعي للثقافة العربية، وقصص البطولة الخالدة. ويعبّر الشاعر عن تلك المعاني عبر منظومة عشقه وهواه، وحينما يخلص من زحامات رفضه للواقع الأليم، يعود إلى محبوبه في ثوب العاشقين، فينسى أساه، ويحاول البحث عن الهوية من منظور فلسفي ينطلق من أن الواقع يتبدَّل ويتغيَّر، وكلٌّ شيء محتمل، وتغيّر الحاضر لا يكون إلا بإشاعة مُثُل الإسلام وتوجيه الإنسان للارتقاء بذاته وأمته بالارتكاز إلى الدين؛ "لأن المبادئ الإسلامية الأخلاقية تحمل مقومات الوجود، وقد كفلت سعادة الإنسانية سعادة خالصة لا تشوبها شائبة،"[١٣] ولهذا جاءت القصائد تترسم النهج القديم في الأسلوب، ولكنها تستخدم تقنية الشعر الحديث من خلال استدعاء الشعراء للماضي برموزه، فتحدثت نبيلة الخطيب عن الماضي من خلال ذكر الأمثلة، إضافة إلى حديثها عن أخلاق الرسول الكريم، مستشهدة بقول السيدة عائشة، رضي الله عنها، كان خلقه القرآن:

تسبيحه القرآن يحيي ليله ... أنعم به، وحديثه إتحاف

أما عودة فقد توحَّد مع المكان، وفيه يقول:

يا راكباً تلقاء طيبة طالما ... منَّيت نفسي أننا أُلاف

ولئن سئلت فقل لها صبٌّ ذوى ... أوراده الأنفال والأعراف

---

[١٣] السباعي، مصطفى. **من روائع حضارتنا**، دمشق: دار السلام، د.ت، ص٣٠.

واستدعى رموز النور والخير والفداء حين رسم الماضي الجميل بقوله:

وإذا ادْلهمَّ الليل كنت تراهم طه صلاتهم وهود وقاف

ثم نراه يستدعي رموز الجهل والكفر فيرسم جاهلية معاصرة بقوله:

بالأمس كان الله نور قلوبهم واليوم نائل قصدهم وإساف

إنَّ التقابل بين العالمين الماضي والحاضر، بين الصفاء الروحي والتلوث الأخلاقي شكَّل الصور الفنية، وشكَّلت الأسماءُ بما تحمله من مخزون ديني تراثي، مناخاً مناسباً ليتحرك فيه النص بطاقة تعبيرية هائلة؛ فمحيط البناء اللغوي والفني يعكس استرسال معاني الشاعر، وعمق توظيفه للأدوات الفنية بما يلائم تدفق الشعر وانطلاقه، فألفاظ العشق (ألاف/ صب/ ذوى/ قلوب) تعكس رحلة العشق، فتنتقل روحانية الجوى والحب إلى المتلقي، ناهيك عن المعاني ذات المترادفات التي تنم عن الصدق، فالنص مغلف بالعشق ومعانيه، منذ المطلع (الحب أنت وكلهم أطياف)، وجاءت الصور قليلة لإضفاء لمسة الواقعية على رسالته الشعورية، والوجدانية.

أمَّا الشاعر حسن الأمراني فقد توحَّد في الزمان والمكان في قصيدته، فهو يقول:

يا ليت أنِّي ذرة في العشق من أحد، عنت لسمائي الأشراف
أو أنَّني سعف لجذع مدنف عجبت لمرِّ أنينه الأدناف

وقد استلهم من التراث شخصيات دينية بارزة لها فاعليتها وأثرها في نشر الدين، وتحولت الأسماء إلى إلماعات معاصرة لها كينونة الماضي في لباس الحاضر، فقد استخدم بعض الأسماء رموزاً تنبئ عن أن النصر للإسلام، مهما تقطّعت بالمسلمين السُّبل في العصر الحالي، وفي المقابل استخدم أسماء الأصنام ليرمز إلى الجاهلية المعاصرة، فإذا كانت الجاهلية الأولى تقوم على عبادة آلهة من تَمْرٍ أو حجر، فإن الجاهلية المعاصرة

تقدس البشر فآلهتها من لحم ودم، وتعكس الصور حالة العجز عن التكيف، والتآلف مع الواقع باستخدام أسلوب التمنِّي، ولكن الشاعر حاول التخفيف من وطأة هذا الواقع المرير بروح الوجد والاشتياق، والرومانسية التي ركنت إلى نمطية البناء الكلاسيكي للصور، وكانت الغلبة للبنية النفسية، فتصاعد الحدث الوجداني من خلال مرادفات العشق ومعانيه.

إنَّ الأسماء التي استدعاها أشبعت بإيماءات وإيحاءات مكتنزة بمعارف شتى، ومن هنا جاءت كثافة الاستلهامات في قوله:

لو كان فينا خالد ما استأسدوا أو كان فينا هاشم ومناف

وقوله:

أهم أشد من الجبابرة الأولى ضمتهم الأهرام والأحقاف

فالشاعر استطاع أن يحمِّل قصيدته الأفكار والخيال بتناسق، وتناسب مميز، من خلال مزجه بين فاعلية التعبير وحركية التصوير، وغلبة الروح الشعرية عليها، إلا أن الروح الرومانسية امتزجت بخيوط الفكر، فلم يغرق في متاهات العشق، وبرع في نسج صور تحمل خطاباً وفكراً مؤثراً، فواءم بين المحور الموضوعي والأداء النفسي، وانداحت معاني الحب والجوى عبر أمل متصاعد، وارتسمت الصور عبر أضداد (الماضي والحاضر/ الغياب والحضور/ الفرح والحزن) شكلت تواصلاً عشقياً حميماً، وكان الخيال أكثر حضوراً لديه، في حين أن نبيلة الخطيب وظّفت في قصيدتها صوراً فنية تشي بانثيال وجداني مكثف متغلغل في الذات، فجاء التعبير عن الشجن النفسي بصورة حية تثير المشاعر، وتمنح القصيدة أداءً متوهجاً متجاوزاً سكون الوصف.

أمَّا عودة فقد تجلت المشاعر المثارة من خلال صور تعتمد على مناجاة تتصاعد في دفقات شعورية متوالية منذ البيت الأول، فكانت أبياته أشبه بتضرع الملهوف، وعودةٍ

روحيةٍ إلى لحظات النقاء من خلال بساطة التعبير، والأداء النفسي الذي يمثل تجسيداً لمقدرة الشاعر على تشكيل رؤية إبداعية ذات بناء لغوي متفرد، وهذا ما سيتضح من خلال التشكيل اللغوي للقصائد، الذي يكشف عن التناغم الدلالي في النصوص الثلاثة، فافتراقها والتقائها تماهى بين الأداء اللغوي في أنساق كثيرة والدلالات الفنية، وكان لكل شاعر حضور، وقد عبروا جميعاً عن الانكسار الجماعي، وإحباط الأمة وانكسارها.

وكان أسلوب الحوار فاعلاً في التعبير عن رؤى الشعراء، فقد حاورت نبيلة الخطيب المتجه إلى الديار المقدسة (أقرئه عني الجوى)، وتحدثت إلى الرسول صلى الله عليه وسلم (والكون إذ أنت)، وجمعت بين نفسها والمتجه إلى الديار المقدسة في قولها(خذني إليه). أما عودة في قصيدته فقد بدأ بخطاب الرسول صلى الله عليه وسلم، مستحضراً إياه (الحب أنت)، ثم عمد إلى الابتهال طالباً العفو والمغفرة من الله (ربــاه عفوك)، وحاور المتجه إلى الديار المقدسة (يا راكباً تلقاء طيبة)، و(ولئن سئلت فقل لهم). أما الأمراني فقد بدأ الحوار بطلب الرفق (رفقاً بإلفك)، ثم ما لبث أن سمع المنادي (نادى مناد والمسالك وعرة)، فاستوقفه بالهتاف (فهتفت)، وتوجه متذللاً إلى الله بقلب خاشع (يا رب شوقي ها هنا أضعاف)، وعاد ليستوقف المتجه إلى الديار المقدسة محاوراً إياه (أقرئه مني)، و(ماذا عساك تبثّه).

وهذا التنوع في الحوار مرتبط بتغير الضمير، فجاء أسلوب الالتفات واضحاً في النصوص الثلاثة، ومشعراً بالتواصل الروحي بين الشعراء والرسول صلى الله عليه وسلم، ومجسداً له من خلال هذه الحوارات، وما تحمله من التفاتات لم يخل منها نص من النصوص المدروسة، فلم تعد النصوص بخيالاتها رومانسية ضيقة، وإنما رومانسية بخيالات صادقة، وأفق لا حدود له، أتاح للبناء العاطفي أن يكون متماسكاً، يكشف حرص الشعراء على إظهار الروح المطمئنة الوادعة، فجاءت القصائد مفعمة بالوجدان، تنجذب نحو التراث وتتعامل معه، وتتوغل فيه، وليس هذا "ترفاً أو اختياراً، ولكنه فاعلية ثقافية تسعى لأن يكون لها مكان في العلم وثقل على خرائطه، من خلال تشبثها

بالشخصية المتفردة، والملامح ذات الخصوصية، ولن يكون هذا دون الامتداد صوب البعد التاريخي."[١٤]

وهذا التوجه نحو التراث وظّف ليكون فاعلاً دون مغالاة؛ لأنَّ التجاوز والمغالاة يتحولان إلى تسلط ومصادرة للعقل العربي، وتغلغلت القصائد في روح المكان والزمان والشخوص لرسم مشهد الماضي وسيادته، ومشهد الحاضر المأزوم، وتحرك الشعراء عبر الأماكن والأسماء ليتجاوزوا آلام الحاضر للولوج إلى المستقبل، فالقصائد تحمل نظرة تفاؤلية تقوم على وحدة منبعها، ووحدة الجو النفسي، وانسجام في عناصر النص من صور وتراكيب وإيقاعات تم توظيفها جميعاً في معركة الحياة، للبوح والكشف عن إشعاعات روحية حلّقوا في أفقها، واستعانوا بخيالاتهم لرسم صورهم الفنية؛ "إذ إن نجاح الصورة مرهون بمدى قدرة الشاعر على تصوير الخارج تصويراً دقيقاً خالياً من التعقيد، نابضاً بروح الأديب وقلبه."[١٥]

٢. التشكيل البنيوي:

وقفت الدراسة على رصد ملامح بنية النصوص، والتشكيل المقطعي لها، واكتفت بالوقوف عند الأبيات الثلاثة الأولى والثلاثة الأخيرة من كل نص؛ لتكون مؤشراً على طبيعة التشكيل اللغوي، لاستبطان الإيحاءات الدلالية التي تتولد عن هذا التشكيل، والكشف عن التناغم اللغوي بين النصوص.

وقد مثّل التشكيل الصوتي انعكاساً لا واعياً لصوت الشعراء الداخلي، ورؤيتهم الإبداعية، وقد توزعت المقاطع في الأبيات على النحو التالي:

قصيدة نبيلة الخطيب:

عدد المقاطع من النوع القصير المغلق (ص ح ص):

في الأبيات الأولى(٢٦)مقطعاً، وفي الأبيات الأخيرة (٢٦) مقطعاً.

---

[١٤] خليل، عماد الدين. حوار حول استراتيجية الأدب الإسلامي، **مجلة المسلم المعاصر**، ع٦٥/٦٦، ص١٦٩.

[١٥] الشايب، أحمد. **أصول النقد العربي**، القاهرة: مكتبة النهضة المصرية، ط٨، ١٩٧٣م، ص٢٤٢.

وعدد المقاطع من النوع القصير المفتوح(ص ح):

في الأبيات الأولى (٣٥) مقطعاً، وفي الأبيات الأخيرة (٣٠) مقطعاً

وعدد المقاطع من النوع الطويل المفتوح (ص ح ح):

في الأبيات الأولى (١٤) مقطعاً، وفي الأبيات الأخيرة(١٩) مقطعاً

في حين توزعت المقاطع في **قصيدة عودة أبو عودة** على النحو التالي:

عدد المقاطع من النوع القصير المغلق (ص ح ص):

في الأبيات الأولى (٢٧) مقطعاً، وفي الأبيات الأخيرة(٢٩) مقطعاً

وعدد المقاطع من النوع القصير المفتوح (ص ح):

في الأبيات الأولى (٣٦) مقطعاً، وفي الأبيات الأخيرة (٣١) مقطعاً

وعدد المقاطع من النوع الطويل المفتوح (ص ح ح):

في الأبيات الأولى (١٣) مقطعاً، وفي الأبيات الأخيرة(١٥) مقطعاً

أما **قصيدة حسن الأمراني**، فقد توزعت المقاطع فيها على النحو التالي:

عدد المقاطع من النوع القصير المغلق (ص ح ص):

في الأبيات الأولى (٣١) مقطعاً وفي الأبيات الأخيرة (٢٢) مقطعاً.

وعدد المقاطع من النوع القصير المفتوح (ص ح):

في الأبيات الأولى (٢٦) مقطعاً وفي الأبيات الأخيرة (٣٦) مقطعاً.

وعدد المقاطع من النوع الطويل المفتوح (ص ح ح):

في الأبيات الأولى (١٤) مقطعاً وفي الأبيات الأخيرة (١٨) مقطعاً.

ومن هذا الاستقراء للبناء المقطعي يظهر شيوع المقطع القصير بنسبة مرتفعة في النصوص الثلاثة تراوحت بين (٧٥%-٨٠%)من مجمل البناء المقطعي، غير أن

الشيوع كان للمقطع القصير المفتوح(ص ح)، وغلبته على المقطع القصير المغلق (ص ح ص)، وانتهت الأبيات بالمقطع القصير المفتوح (ص ح).

إنَّ التجانس الصوتي المتغلغل في تناسقية الأصوات، والتشكيل المقطعي للنصوص، يشكل الإيقاع المتوائم بين النصوص الثلاثة، وتتجلى فاعليتها في القدرة على إضافة أخرى للدلالة، فهي إيماء مكثف يختزل الدلالات، ويتشابك ويتوحد مع الحالة الشعورية عند الشعراء؛ فمثلاً كلمة (تكتماً) انتهت بمقطع مغلق (ص ح ص) في النص الأول؛ إذ الوقف منسجم مع الحب الدنيوي الزائل، أما حب رسول الله صلى الله عليه وسلم، فسعي العاشقين إليه طوافاً، وكلمة (طواف) مقاطعها مفتوحة. وفي النص الثاني وردت كلمة (سدفة) ذات المقاطع (ص ح ص/ص ح/ص ح ص)، وهو تركيب ينسجم مع الظلام الذي تدل عليه الكلمة.

وفي النصِّ نفسه جاء المقطع الأخير في (موصد) (ص ح ص)، وهو مقطع مغلق ومنسجم مع دلالة الكلمة وموقعها في السياق. وجاءت كلمة (وعرة) في النص الثالث تنتهي بمقطع مغلق (ص ح ص) وهذا يتلاءم مع دلالة البيت:

نادى منادٍ، والمسالك وعرة: الشوق يودي، والجوى متلاف

وانتهت كلمة (خفاقة) بمقطع مغلق (ص ح ص) منسجم مع المفردة؛ إذ إن بقاء الراية خفاقة ووقوفها شامخة رفرافة أمر إيجابي مطلوب، يتمنى الشاعر حصوله ووقوف الكون عند تلك اللحظة.

ووقفة مع التنغيم المتمثل، في النصوص المكتوبة، في وجود علامات الاستفهام قد جاء للإنكار والرفض لحاضر واقع، والتعجب بسخرية من أمته، وهو يوازي الواقع السلبي المرفوض والمستقبل المأمول، ويتضمن استنجاداً برسولنا الكريم، والسلف الصالح الذين حملوا الرسالة، وشادوا الأمة طلباً للتخلص من الواقع السلبي الذي يرزح بثقله علينا، بما فيه من عِيّ وجفاف وابتعاد عن الدين. وقد جاء الاستفهام والتعجب بهذه الصيغ:

ماذا عساك تبثه؟! واخجلتا ... مما يجن غضاضة ويعاف
في عصرنا المستخلفون تخلفوا ... مستخلفون وأيما استخلاف
ماذا يضير النور في لألائه ... بين المغائر أن هذى سفاف؟
وإذا الجوى اخترق الحصون مظفراً ... ما تنفع الآطام والأسياف؟
أهُمُ أشد من الجبابرة الأولى ... ضمتهم الأهرام والأحقاف؟
إن صار ربان السفينة تائهاً ... أيلام عند ضياعه المجداف؟

إنَّ ملمح التنغيم يتضح في قصيدتي نبيلة الخطيب وحسن الأمراني، ويشير إلى الإنكار وتوكيد النفي، وهو يتناسب والمقارنة والمقابلة بين ما هو متاح وغير متاح، بين المرفوض والأثير إلى النفس. وقد حملت الأصوات والتشكيل المقطعي والنغم والإيقاع طاقة تعبيرية قوية، لكنها تظل في طور الكُمون،[١٦] وتظهر عند استثارتها، وإزالة كُمونها، وذلك بتوظيفها في المكان المناسب، فالموسيقى في الأداء الشعري لم تكن مقصودة لذاتها، بل أصبحت دالة على قيمة لغوية ومعنوية في النصوص، واستطاع الشعراء استخراج ما في الألفاظ من طاقات إيحائية وموسيقية، فانسابت مع الأشواق والمناجاة، لتحرك بجرسها الأحاسيس، فالإيقاع جاء متوازناً من خلال بحر الكامل الذي يعد من البحور الصافية لتكرار التفعيلة الواحدة نفسها فيه، وهذا يعطي إيحاءً بالتوازن مع المعنى، ويستعمل لتعميق البنية الداخلية التي تبحث عن التوازن المفقود، الذي كان متحققاً في الماضي الجميل. والشحنات الموسيقية المكررة ذات تأثير فاعل في نفس المتلقي، ولهذا جاءت البنية الصوتية مندغمة بخصائص البنية العروضية مع البنية النفسية عند الشعراء، وجاء الروي (ف)، وهو صوت مهموس يوحي بالخفة والسلاسة، ويحمل نوعاً من التنفيس عن مشاعر أثقلت روح الشعراء، فهو صوت يرتبط بالانطلاق والحركية.

---

[١٦] انظر: عزام، محمد. **الأسلوبية منهجاً نقدياً**، دمشق: وزارة الثقافة، ط١، ١٩٨٩م، ص٨٤.

إنَّ التكرار الفونيمي(صوت الحرف) الذي تجسد في القافية، قد أضفى بعداً نغمياً واضحاً، خاصة في المطلع الذي اتسم بالتصريع الذي تتفق فيه قافية الشطر الأول من البيت الأول مع قافية القصيدة، فحقق الوزن والإيقاع مماثلة وزنية ومماثلة إيقاعية، وهما معاً يشيران إلى مماثلة معنوية بحثت عن التوازن المفقود بإيقاع حزين جميل، يستحضر الماضي عبر التناص المعرفي معه، من خلال استدعاء رموز الماضي، ومحاولة استعادته، وهي البنية الدلالية الأساسية والمركزية في النصوص الثلاثة. وقد ساهم أسلوب التكرار بما يتضمنه من إمكانيات تعبيرية في إغناء المعنى،[١٧] فالتكرار يُغني العاطفة ويرفع درجة تأثيرها، ويركز الإيقاع، ويكثف حركة التردد الصوتي في القصيدة،[١٨] وقد جاء التكرار في القصائد الثلاث على النحو التالي:

تكرار كلمة: في نص الشاعرة نبيلة: تكررت الكلمات الآتية: (الحبيب، السيد، كنَّا، المستخلفون، ألَسْنا)

وفي نص الشاعر عودة: تكررت الكلمات الآتية: (أنت، الحب، فيض، رباه، القلب، نور)

وفي نص الشاعر الأمراني: جاء التركيز على الكلمات: (قلب، فؤاد، مهجة، جوى) وكرّرها مِراراً، وهذا التكرار أسمته نازك الملائكة "التكرار البسيط."[١٩]

تكرار شطر: لم يرد إلا عند الأمراني في قوله (أقرئه مني ما وسعت من الجوى)،[٢٠] وهو ما يسمى التكرار المركب، ويتخذ الشاعر من المكرر نقطة الارتكاز في تفريعه للمعاني، وتصبح الجملة المكررة أو الكلمة المكررة أداة شعرية في النص. لتتحول الكلمات إلى مناجاة رامزة داعية للانبعاث الروحي الذي ينتظره الشعراء لأمّتهم، وكانت بعض صورها ابتهالية، مؤكدة على إحساس الشعراء وإصرارهم على البقاء،

[١٧] انظر: الملائكة، نازك. **قضايا الشعر المعاصر**، بيروت: دار العلم للملايين، ط٨، ١٩٨٣م، ص٢٦٣.

[١٨] أحمد، محمد وآخرون. **البنية الإيقاعية في شعر عز الدين المناصرة**، القدس: منشورات اتحاد الكتاب الفلسطينيين، ١٩٩٨م، ص٨٣.

[١٩] الملائكة، نازك: **قضايا الشعر المعاصر**، مرجع سابق، ص٢٦٤.

[٢٠] المرجع السابق.

والثقة بالمستقبل؛ لأن إحساسهم مرتبط بـ: (أنت الحبيب والفيض والنور والسنا والقلب)، ويستمد قوته من هذه الألفاظ المكررة التي تتكئ عليها النصوص وتؤكدها. وقد وقع تكرار آخر في الكلمات، ولكنه ليس تكراراً في النص نفسه، وإنما جاء أشبه ما يكون بالتناص مع النص الآخر، من خلال كلمة القافية المكررة، فقد كرر نص عودة بعض قوافي نص نبيلة: (أشراف، ألطاف، أعراف، زحاف، أهداف، غراف، أطراف).

وقد جاء نص الأمراني ليكرّر بعض قوافي النصين السابقين، فقد كرّر قوافي من نص نبيلة: (أوصاف، إتحاف، أطراف، أشراف، إسراف، أعراف، هتاف، طواف، عكاف، مجداف، أطراف). وكرّر من نص عودة: (أوصاف، ألاف، أطراف، أشراف، أعراف، أضعاف، سلاف، إساف). وقد تلاقت النصوص الثلاثة باستخدام كلمات القافية (أطراف، أشراف، أعراف).

إنَّ هذا التكرار ينسجم وارتباط القصائد بمناجاة الرسول واستحضار سيرته؛ فالموضوع الواحد المرتبط بالحب المشحون بالعاطفة الدينية، لا بدّ وأن يجعل القصائد قطعة من العشق الأسمى، وهو العشق الأخروي الديني المتمثل في حب رسول الله، المترفع عن المقاصد الدنيوية، ولذلك تداخلت النصوص وتجانست صوتياً من خلال تناصها معاً، فقد وضع الشاعران (عودة والأمراني) نص الشاعرة نبيلة بموازاة تجربتيهما الشعرية، واستخدما منه بعض الكلمات، وبعض الأشطر الشعرية، وهو ضرب من تداخل النصوص، وهما بذلك يحيلان القارئ إلى النص الأول، فضلاً عن التناص مع الماضي من خلال الأسماء والأماكن، فأحالنا الشعراء الثلاثة بذلك إلى عصر القوة والانبعاث، وقد جاء التناص في نص عودة في ثلاثة مواطن: (هتفوا بملء الضاد وهي عظيمة)، (فالصمت في أعطافه استعطاف)، (أقرئه عني ما وسعت من الجوى).

أمَّا في نص الأمراني فقد جاء التناص في أربعة مواطن: (الرمل يَمٌّ والقلوب ضفاف)، (وماذا عساك تبثه؟ واخجلتا)، وكرر التناص في قوله (أقرئه مني ما وسعت من الجوى)، ولكن التناص كان ببعض التغيير؛ إذ ذُكر (مني) بدلاً من (عني) في نص

نبيلة. و لم يرد هناك أي تناص بين نصي عودة والأمراني، وكأن الشاعرين سعيا إلى التماثل التركيبي والدلالي مع النص الأول للشاعرة نبيلة والعمل على معارضته.

وقد اختارت الشاعرة نبيلة العنوان (أقرئه عني الجوى)، وارتضاه الشاعران (عودة والأمراني) وهو تنصيص أيضاً، وربما يعود ذلك لدلالة العنوان وانسجامه مع الشوق للرسول الكريم، فجاءت كلمة (أقرئه)، و لم تأت (أبلغه)؛ لأن فيها التريث والاستطالة الزمنية، وهي مرتبطة ببدء الدعوة، وهذا منسجم مع العشق والجوى. ومناجاة الرسول صلى الله عليه وسلم. والتنصيص تقنية موظفة لخدمة النص القرين، فهو يحمل القارئ على أن يتجه إلى العبارة والمعنى الإيحائي لها في النص الأول، والانزياح عن المعنى المعجمي، والبحث عن المعنى الدلالي والإيحائي للعبارة في نصها الأول، وقد وجدنا ذلك عند الشاعرين في استخدامهما للعنوان، وفي استحضار بعض التراكيب الشعرية عند نبيلة، وغدا قناعاً فاعلاً في سياق النص، تمكن الشعراء من توظيفه ليشكل إضافة لهم في توظيف اللغة، وأصبح عنصراً مهماً في استحضار النص الأول ومركزية الدلالة فيه؛ فالتنصيص نوع من التكرار، وقد جاء ليركز على البنية الدلالية الأساسية في النصوص، وهي الشوق للمصطفى صلى الله عليه وسلم، وتجسّد في: (فالصمت في أعطافه استعطاف، وأقرئه عني ما وسعت من الجوى، والرمل يم والقلوب ضفاف)، وتجسّد كذلك في مقابلة الماضي بالحاضر من خلال تكرار (هتفوا بملء الضاد وهي عظيمة، وماذا عساك تبثه واخجلتا) هذا التداخل بين النصوص يشير إلى المماثلة المعنوية والعاطفية.

واتضحت المماثلة في أمر آخر وهو تنوع الأنساق اللغوية وتوزعها في النصوص، فجاءت الأنساق موزعة بين الجمل الاسمية والفعلية، وإن كانت الاسمية ذات حضور أبرز في النصوص، وهي الأنسب للوصف بشكل مطلق دون رابط زمني، في حين أن الجمل الفعلية تحمل الإثارة والتصوير، وتكون مرهونة بزمن محدد وحركة متوزعة مرتبطة بأنماط تعبيرية متنوعة، فجاءت الجمل الفعلية موزعة بين الماضي والحاضر، والأمر على النحو التالي:

أقلُّ الأفعال حضوراً هو فعل الأمر، فقد ورد في كل نص من النصـــوص الثلاثـــة ثلاث مرات، وجاء الفعل المضارع عند نبيلة في النص الأول (١٦) مرة، وعند عـــودة (٩) مرات، وعند الأمراني (٢٠) مرة، أما الفعل الماضي فقد جاء عند نبيلة (١٩) مرة، وعند عودة (٢٨) مرة، في حين كان عند الأمراني (٣١) مرة، وكأن الشاعر عـــودة مستغرق في الماضي لا يحبذ الخروج منه، ولا يريد الالتفات للحاضر الأثيم، بينما كان التوازن في استخدام الفعل الماضي والمضارع في النصين الآخرين يوحي بأن الشـــاعرين يواجهان الحاضر ويأملان في تغيره، من خلال تحسس الألم والبحث عن الدواء الناجع له.

إنَّ الأنماط التعبيرية جاءت متسقة مع مشاعر الشعراء، ومنسجمة مـــع القضـــايا المحورية التي يعالجونها. وتحقق ذلك من خلال استعمال الضمائر في النصـــوص، فقـــد شاع في القصائد الثلاث استخدام ضمير المخاطب المفرد والغائـــب، مقابـــل ضـــمير الجماعة الغائبة، والمخاطبة، وجاء ضمير الجماعة المخاطبة والغائبة سلبياً يمثل انتكاســـة الحاضر، أما ضمير المخاطب فقد كان لاستحضار صورة الرسول، الحاضر دائماً وأبداً بروحه وسيرته، فهو المثل الأعلى الماثل أمام كل مسلم.

وتستمر الأنساق اللغوية في التنوع، وتمتد الدلالات عبر استخدام صور تعبيريـــة تعتمد على التقديم والتأخير وما يحمله من تداعيات نفسية، "وإنما يكون تقديم الشـــيء على الشيء نسقاً وترتيباً إذا كان التقديم قد كان لموجب أوجب أن يقدم هذا ويؤخر ذاك، فأما أن يكون مع عدم الموجب نسقاً فمحال، لأنه لو كان يكون تقديم اللفـــظ على اللفظ من غير أن يكون له موجب نسقاً لكان ينبغي أن يكون توالي الألفـــاظ في النطق على أي وجه كان نسقاً."[٢١] ويتضح أسلوب التقـــديم والتـــأخير في الصـــور المتعاقبة، التي تحمل دلالات متناغمة مع فكر الشعراء، فهي تساند البنيـــة الأساســـية والمركزية في النصوص، ومن أمثلة ذلك عند نبيلة:

---

[٢١] الجرجاني، عبد القاهر. **دلائل الإعجاز**، تحقيق: محمد رشيد رضا، بيروت: دار المعرفة، ١٩٨٢م، ص٣٦٠.

في غفوة الآصال يعتمل السنا، من حسنه تتفاخر الأخلاق والأوصاف، في عصرنا المستخلفون تخلفوا/ وشراذم الأحزاب باتوا أمة

ومن أمثلته عند عودة:

الحب أنت وكلهم أطياف، نهلوا من الورد العظيم حياتهم، قد وسعت عبادك رحمة، الحب أنت وغير بابك موصد، وعندك يكرم الأضياف.

أما تمثله عند الأمراني فكان على النحو التالي:

بي لهفة الأم الرؤوم، ياقوتة العرش امسحي، وإذا أنا قبلت طيب ترابه، يا ليت أني ذرة في العشق، أنا إن رفعت يدي إلى رب السما، طيف ألم عنت له الأطياف، نشوى وفي أحشائها نار اللظى، تفديه مني مهجة وشغاف، لو كان فينا خالد.

هذه الصور الشعرية تحمل التقديم والتأخير في طياتها، وهو يمثل نوعاً من الانزياح عن النمط المعياري، وهو ليس جديداً، وإنما يشكل ملمحاً من الملامح الشعرية بشكل عام قديمه وحديثه، فهو قديم متجدد، وعلت درجة الانزياح في النصوص عما كان معهوداً في النصوص القديمة، وجاء الانزياح، في الغالب، لشِبْه الجمل من الجار والمجرور أو المضاف والمضاف إليه، وتركز التقديم فيما يريد الشعراء توكيده، وجُرّدت بعض الجمل من فعليتها لفظياً بالتقديم (وشراذم الأحزاب باتوا أمة)، وكأنها توحي بعدم فاعليتها مستقبلاً، فالتقديم دال على قيمة لغوية ومعنوية، وقد يرتبط التقديم بلمح الإثارة؛ فتحمل تأجج عاطفة الشاعر وتبلور انفعالاته (الحب أنت)؛ إذ الصورة المقلوبة أعمق بياناً وأوسع أثراً، خاصة عندما يرتبط التقديم بالتكرار, ولذلك بدأ الشاعر عودة بالتقديم والتأخير، وانتهى بالتركيب ذاته (الحب أنت). وغالباً ما يقدم الشئ للأهمية (نهلوا من الورد العظيم حياتهم)؛ فالورد هو الأساس في إقامة الحياة الحقيقية. وتحقق ارتباط الشاعر (الأمراني) بالرسول الكريم بشكل ملموس من خلال التقديم، فهو يقدم ذاته وكأنه يؤكد على مشاعره؛ فذاته متعلقة بالرسول وحبه (بي لهفة، وإذا أنا قبلت... أنا إن رفعت). وقد أتى بالذات منفصلة مع إمكانية حذفها أو وصلها مع ما قبلها، وذلك في قوله: (ياليت أني)، فكان بإمكانه أن يقول: (يا ليتني) لكنه أراد

التوكيد على هذه الذات، وفي قوله: (أنا إن رفعت)، كان يمكن أن يقول: (إن رفعت يدي). فالتقديم والتأخير مرتبط بالوظيفة الدلالية للنسق اللغوي؛ إذ الانزياح التركيبي لا يسهم في خلخلة التركيب فحسب، وإنما يسهم في إبراز السمة الإيقاعية والبعد النغمي للقصيدة.

خاتمة:

إنَّ الشعراء في القصائد المدروسة حاولوا إيجاد صور تتركز فيها الدلالات، واستطاعوا التعبير عن الشحن النفسي باستخدام لغة تعبيرية مكثفة لتلك المشاعر، بدلاً من الوصف المادي، فإذا "كان أسلافنا قد وقفوا عند مظاهر الطبيعة وأشكالها الخارجية، فإن قلوب شعراء اليوم تخفق صوب الأعماق والجذور لاكتشاف النفس، واكتشاف الإنسان والعالم.... صار فعالية جوهرية تتصل بوضع الإنسان ومستقبله ومصيره."[٢٢] فجاء البناء العاطفي في القصائد ملامساً الروح؛ لأنه ينبثق عن إيمان عميق بأنَّ الأمة لن تنهض إلا بالعودة إلى الإسلام، وبقيت الأساليب متناغمة مع تنبيه النفوس، وإزكاء الأرواح لتجاوز الضعف والانكسار، وما أجمل هذا المعنى الحواري بين القصائد الثلاث الذي يحرك الأنظار، ويحولها نحو إيجاد آصرة جديدة تحكم العلاقات الإنسانية، فتلاقت القصائد وتشابهت رغم الاختلافات بين أصحابها، فلم نجد افتراقاً بين الكتابة المشرقية والقصيدة التي جاءتنا من المغرب العربي، وعكست لغة القصائد وصورها التوجه الثقافي المنسجم عند الشعراء الثلاثة، وبقيت الأساليب متناغمة، إلا أن اللغة النسوية كانت أكثر توغلاً في النفس، واعتمدت القصائد على محاور لغوية تمثل مجموعات متكررة عن الأنساق اللفظية التي تومئ بالفكر الذي يركز عليه الشاعر، والدلالة العامة للنصوص، فتوقف الشاعر المغربي (حسن الأمراني) عند وصف الحاضر، واغتراب الفرد فيه، وأكثر من استخدام الأساليب الإنشائية التي تثير المتلقي، وتصور قتامة الحاضر، ورفض الشاعر له، في حين توقف الشاعران المشرقيان (نبيلة الخطيب) و(عودة أبو عودة) عند الحاضر لمقابلته بالماضي والتحسر على أمجاده،

[٢٢] **مجلة (الآداب) البيروتية**، العدد: (آذار، نيسان، حزيران) ١٩٥٦م، ص٤.

ولكنهم استطاعوا أن يجعلوا قصائدهم مشحونة بالتوترات النفسية المتكئة على انفساح في الرؤية الفنية، وهذه الرؤية الفنية المعتمدة على مشاعر فياضة صادقة، منحت الشعراء مرونة وسهولة في تطويع اللغة، فجاء الأداء اللغوي في تشكيله الصوتي، وحواره وتناصه وانزياحه دليلاً على تكامل العطاء الفني للنصوص معنى ومبنى، دون أن يكون تقليداً وتشويهاً، ونجحوا في استغلال أقصى الطاقات الإيحائية لصوت المد قبل حرف القافية (الفاء) الذي يخرج من تأوهات وزفرات حرَّى، ويوفر راحة النفْس والنفَس للشاعر والمتلقي، فكانت القصائد إبداعاً واقتداراً ودليلاً على قدرة الشعراء على المزاوجة بين طاقاتهم الإبداعية وتجارب الآخرين.

أقرئه عنِّي الجَوَى

نبيلة الخطيب

الرمل يَمٌّ والقلوب ضفاف ... والكون إذ أنت الحبيب شغاف

الموج مور دمي وشوقي مركبي ... خذني إليه وأضلعي المجداف

يسعى الحبيب إلى الحبيب تكتماً ... وإليه سعي العاشقين طواف

فمن الفجاج الشاردات توافدوا ... لاغرو إذ أنواره إيلاف

يتهامس الخلان ساعة خلوةً ... ولشجوه في الخافقات هتاف

هو سيد الخلق الذي من حسنه ... تتفاخر الأخلاق والأوصاف

السيد القرشي غرته السنا ... وتسربلت بضيائه الأكناف

الزاهرون الطاهرون جدوده ... وجنوده ورجاله الأحناف

تسبيحه القرآن يحيي ليله ... أنعم به، وحديثه إتحاف

أقرئه عني ما وسعت من الجوى ... فله ودادي كامن وعطاف

القلب سربله الحنين لنوره ... والطرف من شوق به ذراف

ما زاد عن حجم الإناء مطفف ... إلا هواه فما به إسراف

إن سربلتك طيوبه قف صامتاً ... فالصمت في أعطافه استعطاف

ولعل دمعك حين يهمي موقظاً ... قلب الرمال تبرعم الأفياف

ماذا عساك تبثه؟! واخجلتا ... مما يجن غضاضة ويعاف

في عصرنا المستخلفون تخلفوا! ... مستخلفون؟! وأيما استخلاف

ذبنا على عرش التقادم والخنا ... أغرى بنا المستعسلين قطاف

كنا بلجنا الصبح في غسق الدجى ... حتى انحنت لرجالنا الأعراف

كنا صدور العالمين أئمة ... واليوم من دون الورى أطراف

وشراذم الأحزاب باتوا أمةً ... وكأننا في جمعنا أنصاف

شقوا العواصم كل عاصمة لهـــم ولهـــم عليهـــا بـــيرق رفـــراف

الناس في كنف الحيـــاة تعجهـــم وتمجهـــم، لكنـــهم غـــراف

إلا الذين قد استقوا فيض الســـنا من نبعـــه فـــإذا بهـــم عكـــاف

ماذا يضـــير النـــور في لألائـــه، بين المغائر أن هذي سفســـاف؟!

المؤمنـــون يحلقـــون إلى الســـنا وسواهم تحت الثـــرى زحـــاف

في غفوة الآصال يعتمـــل الســـنا ليمور في الأسحار وهو رعـــاف

حتى إذا ائتلقت غـــلالات المـــنى وتداعت الأســـباب والأهـــداف

قلنا بملء الضاد -وهي عظيمة-: إنا وقد سدنا الـــدنا الأشـــراف

أقرئه عني الجوى

عودة أبو عودة

الحُـــبُّ أنـــت وكلـــهم أطيـــاف ... هيهات تبلغ قـــدرك الأوصـــاف

والنور أنـــت إذا المنـــازل ســـدفة ... وبك الرجاء إذا القلوب عجاف

أرسلت نورك في الأنـــام مبشـــراً ... فانجابت الأوهـــام والأســـداف

سارت مع الشمس البصائر والهدى ... فالخافقـــان مـــودة وعفـــاف

والأرض ذات العرض فيض غـــامر ... تربو بهـــا الجرعـــاء والأفيـــاف

والســـابقون تبـــوؤوا إيمـــانهم ... فهم بنـــورك ســـادة أشـــراف

شـــادوا بعلمهـــم بنـــاءً شـــامخاً ... سعدت بفضل بناتـــه الأطـــراف

إن أشرقت شمـــس النـــهار فـــإنهم ... أبطال حرب للجهـــاد خفـــاف

وإذا ادلهم الليـــل كنـــت تـــراهم ... طـــه صـــلاتهم وهـــود وقـــاف

لكن خلفهم أضـــاعوا رشـــدهم ... فاستحكم الإتلاف والإســـفاف

وهووا علـــى أعقـــابهم وتنكـــروا ... لا الحب حبـــهم ولا الأهـــداف

بالأمس كـــان الله نـــور قلـــوبهم ... واليوم نائل قصـــدهم وإســـاف

نهلوا من الورد العظـــيم حيـــاتهم ... واليوم وردهم صدى وجفـــاف

"هتفوا بملء الضاد وهي عظيمـــة" ... واليوم عـــيٌّ قـــولهم وزحـــاف

رباه عفوك قـــد تملكنـــا الأســـى ... ممـــا نـــراه، وغـــيره أضـــعاف

رباه قد وســـعت عبـــادك رحمـــةً ... من فيض نورك فيضـــها غـــراف

رباه قد هـــدنا إليـــك فأســـرعت ... نحو الرحال الأنفـــس المهيـــاف

تاقت نفوسهم إليك وهي تَهيُّـــب ... وسعوا إلى البيت العتيق وطـــافوا

هفت القلوب إليك وهـــي تهيـــب ... عند المقـــام يهزهـــا الترجـــاف

فاضوا بشوقهم إليـــك وخلفـــوا ... قلبـــاً كســـيراً دمعـــه تـــذراف

يا نور كل النـــور هـــذي شمعـــة تذوي، وعند جلالك الألطـــاف

رب القلوب، وما لقلـــبي ملجـــأ مما أتيت، وليـــت ذاك كفـــاف

يـــا راكبـــاً تلقـــاء طيبـــة طالمـــا منَّيْـــــت نفســـــي أننـــــا ألاف

إن جئت فاصمت في حماه تخشـــعاً "فالصمت في أعطافه استعطاف"

"أقرئه عني ما وسعت من الجـــوى" إن الجوى للعاشـــقين ســـلاف

ولئن سئلت فقل لهم صـــب ذوي أوراده الأنفـــــال والأعـــــراف

الحب أنت، وغير بابـــك موصـــد عني، وعندك يكـــرم الأضـــياف

أقرئه عني الجوى

حسن الأمراني

رفقا بإلفـــك فـــالجوى إيــــلاف   يـــا وردةً تعيـــا بهـــا الأوصــــاف
بي لهفـــة الأم الـــرؤوم وشــــوقها   والشوق قد تضنى بـــه الأعطـــاف
ويــــرف قلـــبي كلمـــا أودعتـــه   سراَ، فقلـــبي العائـــد الرفـــراف
نادى منـــاد والمســـالك وعـــرة: الشوق يودي، والجـــوى مـــتلاف
فهتفت: نعم مطارف الشهداء إذ   جاءوا الجوى، إن الجوى إتحـــاف
وإذا الجوى اخترق الحصون مظفراَ   مـــا تنفـــع الآطـــام والأســـياف
ياقوتة العرش امسحي تعبي فقـــد   أودى بزورق شـــوقي التطـــواف
حتى عوالي الســـرو إن أخفيتـــها   خفيت ويخفى النخل والصفصاف
لكن نار العشق، موصـــولاً، لهـــا   ألـــق، وســـر بريقهـــا كشـــاف
وظلاهـــا ممـــدودة، ورمادهـــا   سرر الجنـــان ونورهـــا خطـــاف
خبأتهـــا زمنـــاً فلمـــا زرتـــني   هاجت، فأفضى بـــالجوى الآلاف
فتخذت مركبتي ســـناها هاديـــاً   نحو الحبيـــب مســـيري الإدلاف
والقلـــب مزدلـــف إلى أحبابـــه   وقلوب أربـــاب الغـــرام رهـــاف
تتلو كتاب الله والقلـــب ارتـــوى   فالـــدمع زاد والأنـــين قطـــاف
ذاقوا على البعد الجوى فتواعدوا: (الرمل يم، والقلـــوب ضـــفاف)
وإذا أنـــا قبلـــت طيـــب ترابـــه   حييت بطيـــب ترابـــه الأطـــراف
يا ليت أني ذرة في العشـــق مـــن   أحد، عنت لســـمائي الأشـــراف
أو أنني ســـعف لجـــذع مـــدنف   عجبـــت لمـــر أنينـــه الأدنـــاف
أحباب قلبي، والجـــوى مـــتمكن   هل عنـــدكم لجـــرح إســـعاف؟
أنا إن رفعت يدي إلى رب السما   والروح من وقر الـــذنوب يخـــاف

والقلب مضطرم الجوانب خشيةً بالعفو تنشر ظله (الأعراف)

ويرف قلبي خاشعاً متذللاً يا رب، شوقي هاهنا أضعاف

طيف ألم عنت له الأطياف ترتد دون جماله الأوصاف

خطت على الأبواب أقلام الجوى: الشوق أغلب، والقلوب ضعاف

نشوى وفي أحشائها نار اللظى سكرى و لم تلعب بهن سلاف

لكنه الشوق المقيم لأحمد هتف الفؤاد به، وطاب هتاف

أقرئه مني ما وسعت من الجوى تفديه مني مهجة وشغاف

أقرئه مني ما وسعت من الجوى ما اهتز بالبيت الحرام طواف

(ماذا عساك تبثه؟ واخجلتا) وعلى القلوب من الذنوب غلاف

شاهدت وجوه القوم،من قيل الخنا فالشهد مما زخرفوه زعاف

لو كان فينا خالد ما استأسدوا أو كان فينا هاشم ومناف

ولغوا بعرض محمد يا ويلهم وكأننا، وهم الذئاب،خراف

أهم أشد من الجبابرة الأولى ضمتهم الأهرام والأحقاف؟

لكن عبدان الأسرة ما ارعووا فهم بمحراب الخنا عكاف

إن صار ربان السفينة تائها أيُلام عند ضياعه المجداف؟

ستظل راية أحمد خفاقةً في كل ناد، نبضها رفراف

وتخر نائلة، هوت أعلامها، ويذل مما قد جناه إساف؟

عماد الدين خليل ناقداً أدبياً

ذو النون يونس مصطفى [*]

مقدمة:

تنطلق أهمية هذا البحث من كون عماد الدين خليل أحد النقاد الذين أسهموا في محاولة التأسيس لإسلامية الأدب (نظرية ومنهجاً) من منطلق الرؤية الإيمانية؛ إذ يـــرى أنَّ (الجمال) في الإسلام قيمي، يؤاخي بين (الحُسْن) من المضمون والشكل، ويعـــرّف الأدب الإسلامي بأنَّه "تعبير جمالي مؤثر بالكلمة عن التصور الإســـلامي للوجـــود،" ويعرض عناصر ضرورية تشتمل عليها نظرية الأدب كالوحدة في التنـــوع، والحريـــة المنضبطة بالحدود الشرعية، والالتزام العفوي البعيد عن الإلزام، محللاً تحلـــيلاً نقـــدياً مذاهب الفكر والأدب الغربيين، ليصل في كتابه (مدخل إلى نظرية الأدب الإسلامي) إلى فكرة التلازم بين الشكل والمضمون، والدعوة إلى الإفادة من الأشكال المتعـــددة في الآداب الأخرى.

وهو يلتقي مع رواد الأدب الإسلامي في معظم أطروحاته، مطوراً ومضـــيفاً؛ إذ يرسم (عمارة) النظرية الأدبية الإسلامية من المعطيات الإبداعية، والرؤية الشـــمولية، والجهد النقدي، والمنهج، لتكتمل النظرية التي تَلُمُّ هذه المسافات، ويُسفر عن نقـــص واضح في دائرتي المذهب والمنهج، وداعياً إلى (تكاملية) المنهج، وإلى الأخذ من مناهج الآخرين، بما لا يخلُّ أو يصطدم بالتصور الإسلامي، مؤكداً على التوازن بين الثنائيات، وعلى الوسطية والشمولية الإيمانية.

ونلمس اطلاعه الواسع على الفكر والأدب الغربيين، في جُلِّ كتاباته، عند عرضه أسس هذه المناهج الفلسفية وتجسيداتها الفنية عرضاً نقدياً تقويمياً، مكرراً الـــدعوة إلى

[*] أستاذ الأدب الحديث، ورئيس قسم اللغة العربية في كلية التربية الأساسية، في جامعة الموصل، بريد إلكتـــروني: legalmohamad@yahoo.com

الانفتاح على آلياتها (المحايدة) و(انتقاء) ما لا يتعارض من هذه الآليات أو مضامينها مع التصور الإسلامي، وهي دعوة تبدو شديدة المرونة، غامضة الحدود. وعماد الدين خليل يعتمد الذوق الفردي المدعم بالثقافة الإسلامية الرصينة، ووضوح التصور، وشدة الحساسية، وهو وسطي بين الثنائيات: الأصالة والمعاصرة، والحداثة والتراث، والأنا والأخر، يمسك العصا من وسطها، محتاطاً من تجاوز نظرته الشمولية، وهو ينفتح على العالم مناهج وموضوعات؛ إذ يبقى ممتلكاً رؤيته الإيمانية النافذة.

ولا تكاد تخلو دراسة نقدية لعماد الدين خليل من مقدمة نظرية يجدها ضرورية لإضاءة العمل الفني والأدبي، إضاءة إجمالية، قبل الدخول إلى أعماقه تحليلاً، ولربما تخللت الدراسة النقدية إضاءات نظرية موجزة تدعم رأياً أو تعلل حكماً أو تمهد لاستنتاج. مما دعا أحد محاوريه إلى الظن بأن في ذلك طمساً لمعالم "خيط رفيع بين التنظير والنقد."[١]

وهذا التأكيد على (التنظير) لدى عماد الدين خليل، ولربما لدى عدد من أدباء (الإسلامية)، الذين أسهموا في محاولة تأسيس نظرية الأدب الإسلامي، واجتهدوا في تلمس ملامح منهجه، متأت من الإحساس "بأننا ما زلنا بحاجة إلى المزيد من التنظير والتنظير؛ يعني التأسيس."[٢]

لذا نجد التنظير يغطي العديد من كتبه وبحوثه، ولكنَّ هذا الجهد التنظيري الكبير لا يمنعه من أن يعد تضخم التنظير على حساب النقد التطبيقي، سلبية من سلبيات الأدباء الإسلاميين المعاصرين.[٣]

---

[١] خليل، عماد الدين. **حوار في الهموم الإسلامية**، لندن: دار الحكمة، ط١، ١٤٢٢هـ/٢٠٠٢م، ص٧٥، والرأي لسعيد الكرواني.

[٢] المرجع السابق، ص٥٧، والرأي للدكتور عماد الدين خليل.

[٣] خليل، عماد الدين. حركة الأدب الإسلامي المعاصر: وقفة لمراجعة الحساب، **مجلة إسلامية المعرفة**، هرندن: المعهد العالي للفكر الإسلامي، العدد الثاني عشر ١٤١٨-١٤١٩هـ/١٩٩٨م. وانظر أيضاً:
- خليل، عماد الدين. **حوار في الهموم الإسلامية**، مرجع سابق، ص٨٧.
- خليل، عماد الدين. **إشكالية النقد التطبيقي عند أدباء الإسلامية**، الموصل: ملتقى البردة للأدب الإسلامي (الملتقى الأول- الكتاب النقدي)، ١٤٢٣هـ/٢٠٠١م، ص٤٥-٤٦.

أولاً: نحو نظرية أدبية إسلامية

يحسُّ الباحث أنَّ عماد الدين خليل يودُّ اختصار الشوط من أجل استكمال "عمارة" الأدب الإسلامي، ولو كان هذا الاختصار على غرار ما حدث في الآداب الغربية؛ فيحدد (طوابق) هذه العمارة؛ فالأول وهو قاعدة العمارة تجسده المعطيات الإبداعية، والثاني هو المنظور أو الرؤية الشمولية التي تنبثق عنها المعطيات الإبداعية، والطابق الثالث هو مدرسة أو مذهب أدبي، والرابع هو الجهد النقدي الذي يضيء الأسس للنص الإبداعي وصولاً إلى القيم الفنية للنص ودلالاته، وطبيعة ارتباطه بالمضمون أو المذهب الذي ينتمي إليه، والخامس هو الطريقة أو المنهج الذي يدرس الحركة أو الظاهرة الأدبية عبر مساراتها الشاملة في الزمان والمكان وفي ضوء قوانينها وارتباطاتها الداخلية الصحيحة، لتأتي أخيرا في الطابق السادس النظرية التي تلم هذه المعطيات جميعاً.[٤]

بينما تبني الواقعية الاشتراكية نظريتها الأدبية من خلال ارتباط تطور الأنواع الأدبية —مضامين وأشكالاً— بتطور وسائل الإنتاج وعلاقات الإنتاج على وفق المادية التاريخية، التي ترى بأن "مختلف جوانب الواقع... تطلبت قيام الأنواع الأدبية."[٥]

وتتعدد وجهات النظر الغربية إلى (نظرية الأدب) وتطور مكوناتها؛ فيحاول (ويليك) و(وارين) تأسيس النظرية على دراسة تجمع الأنواع الأدبية والأسلوبية، ومبادئ النقد الأدبي، والدراسة الأدبية، وتاريخ الأدب، دراسة خارجية وداخلية، في محاولة للتمييز بين طريقتين في معالجة الظواهر الأدبية وتطورها.[٦]

---

[٤] خليل، عماد الدين. **حركة الأدب الإسلامي المعاصر، وقفة لمراجعة الحساب**، مرجع سابق، ص٢٢. وانظر:
- خليل، عماد الدين. **حوار في الهموم الإسلامية**، مرجع سابق، ص١٣، ٢٧-٧٣.

[٥] **نظرية الأدب**، عدد من الباحثين السوفييت، ترجمة: جميل نصيف التكريتي، بغداد: وزارة الثقافة والإعلام، دار الرشيد، ١٩٨٠م، ص١٠.

[٦] ويليك، رينيه؛ وارين، أوستن. **نظرية الأدب**، ترجمة: محيي الدين صبحي، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط٢، ١٩٨١م.

يقترح عماد الدين خليل من أجل إنجاز بناء هذه (العمارة) ضوابط "استراتيجية شاملة تبيح التفاعل مع (الآخر)، بعد أن تكون قد جذّرت المنهج الإسلامي في تربة العقيدة والتراث... وهذه الضوابط هي:

أ. تحديد طبقات المعمار الأدبي الغربي، ومدى ارتباط كل منها بالخلفية التطورية أو تحررها منها، لتحديد إمكانية الرفض أو القبول أو الانتقاد.

ب. القيام بجهد شامل لجمع و(فهرسة) الضوابط والمعايير الشرعية، التي يمكن أن ترشد النشاط الإسلامي المعاصر في تعامله مع الغير، والتي تتوجب متابعتها في الأصول القرآنية والنبوية، وفي المعطيات الفقهية، وفي السّوابق التاريخية."[٧]

وسأترك النقطة الثالثة؛ لأنها نقطة إجرائية متعلقة بتحقيق التوازنات في المعطيات الأدبية الإسلامية على مستوي الدراسة والإبداع، وهو ما لا سلطة كاملة لأحد على تنفيذه في الوقت الحاضر.

ويستعرض عماد الدين خليل عناصر ضرورية تشتمل عليها نظرية الأدب، كالوحدة في التنوع، والحرية المنضبطة بالحدود الإسلامية، والالتزام العفوي، ناقداً الماركسية والوجودية، ملماً بالرومانسية والرمزية وتيار الوعي في الرواية الجديدة، ثم يتأمل الموقف من الشكل، متجاوزاً موقفه القديم إلى التساؤل عن ضرورة التلازم بين الشكل والمضمون الإسلاميين، ليجيب بـ (نعم ولا)؛ (نعم) لأن طبيعة المضمون الإسلامي المغاير للمضامين الأخرى يفرض شكله المناسب له أولاً (وفي المسرح خاصة)، و(لا) لأن الشكل المسرحي ظلّ محتفظاً بعناصره الأساسية، على الرغم من المذاهب والاتجاهات التي تتوزعه... فلا يسع الشكل المسرحي الإسلامي إلا الالتزام بهذا القاسم المشترك للشكل المسرحي، على أن يحاول المخرج تطويرها وسواها بما ينسجم والمضامين الإسلامية، ولا مانع لديه من "الإفادة من الأشكال المتعددة في الشعر والقصة والرواية."[٨]

---

[٧] خليل، عماد الدين. **الغايات المستهدفة للأدب الإسلامي، محاولات في التنظير والدراسة الأدبية**، عمان: دار الضياء للتوزيع والنشر، ط١، ١٤٢١هـ/٢٠٠٠م، ص١٦.

[٨] خليل، عماد الدين. **مدخل إلى نظرية الأدب الإسلامي**، بيروت: مؤسسة الرسالة، ١٩٨٧م، ص٦٩ وما بعدها.

وَلَرُبَّ دارس ينتظر منه ومن جيل المنظّرين الإسلاميين جرأة أكبر على الأشـــكال كلها، بما يطوعها لمضامين (الإسلامية)، كما حاول (بريخت) أن يصنع في المســـرح، وكما حاول مبدعون كثيرون أن يقرّبوا المسافات بين عدد من الأجناس الأدبية، حتى كادوا أن يلاشوا الحدود بينها. والباحث يعول في هذه المهمة على عماد الدين خليل؛ الذي يصرح بإيمانه بالتجريب في حواره مع محمد رشدي عبيد "التجريب الذي ينفذه مبدعون: بلغوا القمة في دائرة هذا النوع أو ذاك، وفي إدراك أسرار الإبداع ومطالبـــه وتقنياته، وفي متابعة التطور التاريخي للنوع."[٩]

ومما يذكر لعماد الدين خليل أمانته العلمية، وهي خُلُق إسلامي قبل كل شـــيء، واعترافه بفضل الرواد: سيد قطب في كتابه أسس التصور الإسلامي، ونجيب الكيلاني في كتابه الإسلامية في الأدب، ومحمد قطب في كتابه منـــهج الفـــن الإســـلامي، في التأسيس لنظرية الأدب والفن الإسلاميين.

ثم يبحث مسألة الانطلاق من المحلية إلى العالمية، واستثمار التاريخ بشكل هـــادف ذكي يصله بالحاضر، ليصل إلى الحديث عن وظيفة الأدب الإسلامي؛ الوظيفة (العقدية والسياسية والاجتماعية والنفسية والتاريخية التوثيقية، والتربوية الأخلاقيـــة). ويصـــف النقد الإسلامي بالنقد المعياري الذي يعطي مساحة للذات، فهو (إذن) نقـــد شمـــولي متوازن لاستمداده من رؤيته الإسلامية الشاملة المتوازنة المقومات والملامح.[١٠] رافضـــاً أحادية المذاهب الغربية في النقد، ليدعو إلى تحقيق "موازنة بين الـــذات والموضـــوع، ووقوف في نقطة الوسط،" داعياً الناقد إلى أن يفتح عقلـــه وقلبـــه علـــى المعطيـــات والتقنيات (المساعدة)، أو (الموصلة) على مستويي المنهج والموضوع... شرط أن يمتلك دوماً معاييره العقدية الواضحة.[١١] وأن يهتم بتحليل "جماليات الشـــكل دون التوقـــف عندها بل عليه أن يمضي إلى المضامين."[١٢]

---

[٩] خليل، عماد الدين. **حوار في الهموم الإسلامية**، مرجع سابق، ص٣٥-٣٦.
[١٠] خليل، عماد الدين. **مدخل إلى نظرية الأدب الإسلامي**، مرجع سابق، ص١٨٩.
[١١] المرجع السابق، ص٢٠٨.
[١٢] المرجع السابق، ص٢١١.

هذه خلاصة مبتسرة لمحاولة رسم ملامح نظرية الأدب الإسلامي على قدر اتساع بحث كهذا.

وهنا تبدو محاولة عماد الدين في بناء (عمارة) النظرية الأدبية الإسلامية محاولةً فيها تأصيل، وتجديد وتطوير، قد تلتقي مع أدوات دراستي محمد قطب، ونجيب الكيلاني أو سواهما، ولكنها تختلف عنها وتستقل برؤيتها المنفردة إجمالاً، وثمة فرق مهم آخر -ربما ليس في صالح النظرية الإسلامية- هو ما سبق أن أشار إليه عماد الدين خليل وغيره، من افتقار هذه النظرية إلى مزيد من (الأمثلة) النقدية التطبيقية التي تبرهن على صحة المبادئ، وتسهم في تطويرها، فضلاً عن افتقارها إلى الوضوح المنهجي.

ويبني عماد الدين خليل (مذهبية) الأدب الإسلامي على القيم الإسلامية، التي تبرز من خلال (مفهوم المخالفة)، فعند مقارنة الأدب الإسلامي بالآداب الأخرى تنجلي (مغايرته أو مناقضته) لها، ويشكل مجموع هذه القيم المخالفة أو المغايرة ملامح المذهب الإسلامي الواضحة.[١٣]

ويعزز رأي عماد الدين هذا أنَّ قاعدة المذهب الإسلامي الفكرية العريضة، هي مجمل التصور الإسلامي للكون والوجود والإنسان، وهو تصور واضح محدد الملامح، يمكن أن تبني نخبة الأدباء والفقهاء الإسلاميين على قاعدته معمار المذهب الأدبي الإسلامي، مستمداً أصوله من الكتاب والسنة والخالد من تراث الأجداد.[١٤] ثم يجتهد في التدليل على تميُّز الحركة النقدية الإسلامية على مستوي التنظير والتطبيق،[١٥] ويحسُّ الباحث بالحاجة إلى مزيد من الأدلة للاقتناع بأن هذه الحركة "تنضوي المعيارية فيها ولكنها لا تشكل حدودها القصوى."[١٦] وينتبه عماد الدين خليل إلى هذه الحاجة فيقول: "وإنْ كان الأمر يتطلب -إن أردنا الحق- المزيد من الجهد والعطاء على

[١٣] خليل، عماد الدين. **حوار في الهموم الإسلامية**، مرجع سابق، ص٢٢-٢٣.
[١٤] خليل، عماد الدين. هموم الأدب الإسلامي، **مجلة المشكاة**، المغرب: العدد١٨، ١٤١٤هـ/١٩٩٤م، ص٢١.
[١٥] خليل، عماد الدين. **حوار في الهموم الإسلامية**، مرجع سابق، ص٢٤.
[١٦] المرجع السابق، ص٢٤.

المستويين، من أجل تأصيل هذه الحركة وتثبيت ملامحها الإسلامية المتميزة، وبخاصة على مستوى التقنيات والأسلوبيات."[١٧]

١. خطوة على طريق المنهج:

إنَّ أي دارس سيقتنع (بمذهبية) الأدب الإسلامي المنبثقة من رؤية شاملة واضحة إلى الإنسان والوجود، ولكن أنّى له أن يقتنع بمنهج لم (تتعاشق) بعدُ بصورة واضحة رؤاه وأشكالُه، ولا ظهرت بوضوح علاقة عضوية تؤكد سبيل انبثاق قسماته التي (ستتميز) نتيجة لـ(تميّز) مضمونه، بصيغة منطقية مقنعة يبرهن عليها عطاء نفاده التطبيقي. إن عماد الدين خليل يصف "خللاً ما أو نقصاً ملحوظاً في دائرة الإسلامية، التي يبدو أنها لم تبلور لحد الآن منهجها الدراسي الخاص بها، وإنْ كانت قد وضعت خطوتها على الطريق."[١٨]

ويواصل تعميق هذا التوجه في سبيل الوصول إلى أوليات منهج متميز ذي خصائص مستقلة في دراسة الأدب،[١٩] عن طريق لملمة "حشد من المفردات والتقنيات وصيغ التعامل الإسلامي مع الآداب الأخرى،"[٢٠] مشيراً إلى أن "مجموع معطيات الإسلاميين في الطبقات الخمس الأخرى، تشكل بذور منهج للدراسة، يكتسب من الرؤية الإسلامية خصائصه."[٢١]

وتلح على عماد الدين الأسئلة: "أهو منهج علمي أم أنَّه منهج توفيقي شمولي؟ وهل ثَمَّة ما يمنعه من الأخذ والإفادة من إضاءات المناهج كافة، في جوانبها الحرفية الصرفة، كي يشكّل ملامحه الخاصة؟ وكيف ستنضوي هذه الملامح على خصوصيتها المتميزة، إذا كانت تبني معمارها أساساً على الاقتباس من سائر المناهج الأدبية

---

[١٧] المرجع السابق، ص٢٤.
[١٨] المرجع السابق، ص٢٤.
[١٩] المرجع السابق، ص٢٥.
[٢٠] المرجع السابق، ص٢٥.
[٢١] المرجع السابق، ص٢٥.

الوضعية؟ على أن يتم الأخذ وفق معايير وضوابط إسلامية تنبثق في أساسها عن أدب متميز ذي رؤية ومواصفات مستقلة."[٢٢]

٢. منهج انتقائي:

يخلص عماد الدين خليل إلى حَلٍّ ما، وهو أن يتم (الانتقاء) على يد مختصين يحملون "حساسية الرؤية"، ومهارة التقنية، لما يجب أن يؤخذ وما يجب أن يترك، وصولاً إلى منهج إسلامي ذي ملامح واضحة.[٢٣]

ويحس الباحث بحرص عماد الدين خليل على وسطية الموقف، بين ضرورة الحفاظ على أصالة المنهج من جهة، والحاجة المُلحّة -من أجل استكمال بناء ملامحه- إلى الانفتاح -لا على سبيل التلفيق- على أدوات وآليات قد تنشأ مستقلة عن المذاهب، حيادية أو يمكن بتفكيكها وتحييدها، مع التحفظ إزاء المفردات التي تصطدم بالرؤية الإسلامية.[٢٤]

ولا يملك الباحث إلا التعاطف مع هذا الرأي الضروري لسد ثغرة خطيرة في المنهج، على الرغم من الجدل بين الإسلاميين حول هذا الموضوع، وما يتصل به من حوار حول جواز اعتماد (المصطلح) بصيغه غير الإسلامية -مؤقتاً- مع الحرص على العمل على استكمال مصطلحاتنا الأدبية والنقدية والجمالية.[٢٥]

ويدعو عماد الدين خليل إلى منهج (تكاملي) يأخذ الجوانب الإيجابية من هذا المنهج أو ذاك، ولكن بصيغة غير ميكانيكية،[٢٦] والأخذ على مستويي: التقنية أولاً والمضامين ثانياً، شرط ألا يدخل أي جسد غريب يصطدم بالعقيدة، وإلى الانتقاء وفق

[٢٢] خليل، عماد الدين. **هموم الأدب الإسلامي**، مرجع سابق، ص٢١.

[٢٣] المرجع السابق، ص٢١.

[٢٤] خليل، عماد الدين. **حوار في الهموم الإسلامية**، مرجع سابق، ص٢٨. وانظر:

- خليل، عماد الدين. **حركة الأدب الإسلامي المعاصر، وقفة لمراجعة الحساب**، مرجع سابق، ص٢٦، ٢٨.

[٢٥] خليل، عماد الدين. **حوار في الهموم الإسلامية**، مرجع سابق، ص٣٠.

[٢٦] المرجع السابق، ص٧٤.

معايير وضوابط إسلامية.[٢٧] ويدعو إلى الجمع بين المنهجين (الشـكلي والمضـموني) بصيغة تكاملية، لتحقيق نتائج أفضل للممارسة النقدية بصيغة "التعاشق والتكامل بـين طبقتي المعنى والتقنيات الجمالية."[٢٨]

٣. منهج شمولي:

ويستشرف من ملامح هذا المنهج، فضلاً عن التكامل المذكور آنفاً، (الشمولية)، ليس على "سبيل التلفيق بين المناهج لتجاوز إشكالية غياب المنهج الإسلامي، ولـيس على سبيل الانبهار بجوانب من تلك المناهج واستفادتها لتشكيل المنهج الإسـلامي... وإنما لأنَّ الرؤية الإسلامية هي في أساسها رؤية شمولية."[٢٩]

وهكذا يضمّن عماد الدين خليل هذا المذهب الشـمولي (المكـاني، والزمـاني، والنفسي، والاجتماعي، والفني، والعلمي) ويجعله يأخذ بالصيغ التي تضـيء النشـاط الدراسي لآداب الأمم كافة، ما دامت تخدم هذه الاتجاه الشمولي، ولا ترتطم ببداهات العقيدة.[٣٠]

وعلى الرغم من تعاطفنا مع هذا المشروع، إلا أنَّه يجوز لنا أن نسأل عن الكيفيـة التي يمكن بها (صهر) هذه الأدوات (بل وشيئاً من المضامين) ذات المناشيء المختلفة في (بوتقة) الرؤية الإسلامية؟ وهل سيستجاب لدعوات عماد الدين خليل وغـيره مـن

---

[٢٧] خليل، عماد الدين. **مدخل إلى نظرية الأدب الإسلامي**، مرجع سابق، ص١٦٤. وانظر:
- خليل، عماد الدين. **حوار في الهموم الإسلامية**، مرجع سابق، ص١٣٦.

[٢٨] خليل، عماد الدين. "قضايا الأدب الإسلامي: الثنائيات الأساسية: توافق أم تضاد"، بحث مقدم إلى مؤتمر جامعة الزرقاء الأهلية، الأردن، 1999م، ص٥.

[٢٩] خليل، عماد الدين. **هموم الأدب الإسلامي**، مرجع سابق، ص٢٢. وانظر:
- خليل، عماد الدين. **حوار في الهموم الإسلامية**، مرجع سابق، ص٧٩.

[٣٠] خليل، عماد الدين. "قضايا الأدب الإسلامي: الثنائيات الأساسية: توافق أم تضاد"، مرجع سابق، ص٥. وانظر:
- خليل، عماد الدين. **حوار في الهموم الإسلامية**، مرجع سابق، ص٧٣.
- خليل، عماد الدين. **الغايات المستهدفة للأدب الإسلامي، محاولات في التنظير والدراسة الأدبية**، مرجـع سابق، ص١٦.

الغيارى، من أجل أن تضطلع مؤسسات بعمليات (الانتقاء) و(الصهر), أو ستبقى المهمة فردية ذوقية يشوبها ما يشوب المناهج الذوقية التأثرية من قصور؟[٣١]

وقد أدّت هذه (الشمولية) بعماد الدين خليل إلى الانفتاح على آداب الأمم الأخرى، مفيداً مما ينسجم و(التصور الإسلامي) فيها، وإنْ صدر عن كاتب ليس مسلماً, متسقاً في نظرته هذه مع الرائد محمد قطب،[٣٢] وإنْ كان قد طوّر رأيه المبكر هذا ليحقق تعادلية بين دعاة الانفتاح على الأدب الإنساني، أياً كان منشؤه، ودعاة صدور الأدب الإسلامي عن أديب مسلم يعكس تصوره الإسلامي، ويقول ب (تكافؤ الأدلة) بين الموقفين.[٣٣]

٤. منهج جمالي:

يعرّف عماد الدين خليل الأدب الإسلامي بإيجاز بأنه "تعبير جمالي مؤثر بالكلمة عن التصور الإسلامي للوجود."[٣٤] ولذا نراه يؤكد على ألا يضحّي الأدب الإسلامي بالقيمة الجمالية لصالح المضمون،[٣٥] وأن يسلط الناقد المسلم رؤيته النقدية على جماليات الشكل، بشرط ألا يتوقف عند حدوده، بل أن يمضي إلى المضامين.[٣٦]

وهو إذ يرفض الشيئية (الفوتوغرافية) في موقف عدد من فناني الغرب ومفكريه، أو الإعجاب بالطبيعة، بما يتجاوز لحظات الاستغراق والتأمل إلى الإجلال والتقديس والعبادة، يخلص إلى "أن الفنان المسلم يحمل ما يمكن أن نسميه موقفاً عادلاً ومزدوجاً تجاه الفن والطبيعة، يحمل رفضاً للنزعة الشيئية المباشرة التي عبرت عن نفسها بالمذاهب

---

[٣١] خليل، عماد الدين. **الغايات المستهدفة للأدب الإسلامي، محاولات في التنظير والدراسة الأدبية**، مرجع سابق، ص١٦.

[٣٢] قطب، محمد. **منهج الفن الإسلامي**، بيروت: دار الشرق، ص٢٦٥، ٢٦٦.

[٣٣] خليل، عماد الدين. ملاحظتان للناقد المسلم، **مجلة المشكاة**، المغرب: العدد٣، سنة١٩٨٤م، ص٧١–٧٤.

[٣٤] خليل، عماد الدين. **مدخل إلى نظرية الأدب الإسلامي**، مرجع سابق، ص٦٩.

[٣٥] خليل، عماد الدين. شيء عن ضوابط النقد الإسلامي، **مجلة المشكاة**، المغرب: العددان ٥ و٦، ١٤٠٦هـ/١٩٨٦م، ص١٧–١٩.

[٣٦] المرجع السابق، ص١٧–١٨.

الواقعية والطبيعية؛ لأنها تقوده إلى التقليد والمسخ، وتقضي على الإبداع والابتكار... إلا أن الفنان المسلم يحمل -من جهة أخرى- قبولاً لقيم الطبيعة وأشكالها ونسبها، انسجاماً مع نواميس الكون ونظمه، وعناقاً لقدر الله وقضائه."[٣٧]

والجمالية في القرآن الكريم بوصفها وسيلة لتأدية وظيفته في الحدود القصوى التي أرادها له الله سبحانه، تأخذ اتجاهين؛ أحدهما جمالية المضمون، والاتجاه الثاني جمالية أسلوبه، هذه الجمالية يمكن أن تكون (مثالاً) تحتذيه الجمالية في الأدب الإسلامي.[٣٨] فالمسلم لا يغالي في ولهه بجمال الطبيعة بحيث يشارف تخوم تأليهها؛ إذ إنَّ كل جمال في الناس والأشياء، إنما هو وسيلة إلى تحقيق الغاية العظمى من استخلاف الإنسان في الأرض.

"والجمال في المنظور الإسلامي ليس هدفاً بحد ذاته، وإنما هو وسيلة حيوية مؤثرة لتحقيق أهداف أخرى لصالح الإنسان، الجمال في الإسلام جمال (قيمي) فما يقود إلى قيم إيجابية تبشيراً وتحقيقاً وتعزيزاً هو الجمال المطلوب، وما يقود إلى قيم سلبية هو الجمال المخادع المرفوض. والإسلام بخلاف العديد من المذاهب الوضعية واقعي في أحكامه الجمالية، إنه لا يَسِمُ بالقبح والبشاعة ما هو جميل بذاته، ولكنه يذهب إلى ما وراء الوجه، ويتجاوز الديكور الخارجي للشيء المتزين، بحثاً عن الهدف الذي يؤول إليه."[٣٩]

فالجمال الحقيقي هو جمال الجوهر، لا جمال القشرة التي كثيراً ما تكون مضللة تغطي الشرور والآثام. ومن هنا فالجمال في الأشكال وفي الأعمال، وإذا كان (الحُسْنُ) مطلوباً في العمل، فإنه مطلوب بالضرورة في الأسلوب كذلك، حيث ترتبط الجواهر

---

[٣٧] خليل، عماد الدين. **الطبيعة في الفن الغربي والإسلامي**، بيروت: مؤسسة الرسالة، ط٢، ١٩٧٧م، ص٤١-٤٢. وانظر: ص٦٨، ٧٤، ٧٥.

[٣٨] خليل، عماد الدين. **مدخل إلى نظرية الأدب الإسلامي**، مرجع سابق، ص٢٨-٢٩.

[٣٩] المرجع السابق، ص٣٤.

بالأشكال.[٤٠] "وفي الرؤية الإسلامية للنشاط الجمالي تقف الحواس والعقل والجسد جنباً إلى جنب لكي تصنع الجمال وتفسره، ومن وراء هذا وذاك تقف الروح... لكي تشدّ هذا كلَّه بعضه إلى بعض، ولكي تمنحنا تفسيراً مقنعاً للنشاط الذي عجزت سائر الخلائق الأدنى مرتبة عن الإتيان بمثله وتفرد به الإنسان."[٤١]

وعماد الدين خليل يلتقي مع نجيب الكيلاني في قوله: إنَّ "غاية الفنِّ الإمتاع والإفادة والتحريض على بناء مجتمع أفضل."[٤٢] ومع محمد قطب الذي لا يرى المتعة وحدها كافية لأداء وظيفة الفنِّ السامية.[٤٣] ومن هنا كان تأكيد عماد الدين خليل على أنَّ على الأديب الإسلامي الجمع بين الجمالين: جمال الفنِّ وجمال الحقيقة، وأنْ يكون الأدب الإسلامي "جميلاً في أدواته، ولا يضحي بالقيمة الجمالية لصالح المضمون مهما كانت قيمته... ما لم يرد نص بتقييده؛ لأنَّ ذلك خروج عن دائرة الفنِّ إلى دائرة أخرى."[٤٤]

٥. الوسطية الإيمانية (التوازن دوماً):

يؤاخي عماد الدين خليل بين (الحُسْنُ) في المضمون والشكل.[٤٥] لتحقيق الشمولية الوسطية الإيمانية،[٤٦] مبتعداً عن أحادية الرؤية؛ لأنَّ الرؤية الإسلامية شمولية.[٤٧] داعياً الناقد إلى أن يحقق موازنة فذة بين الذات والموضوع، وأن يقف في نقطة الوسط.[٤٨] وسطي بين جماليات الشكل وجماليات المضامين.[٤٩]

---

[٤٠] المرجع السابق، ص٣٩-٤٠.
[٤١] المرجع السابق، ص٦٥.
[٤٢] الكيلاني، نجيب. **الإسلامية والمذاهب الأدبية**، طرابلس، ليبيا: مكتبة النور، ط١، ١٩٦٣م، ص١٤.
[٤٣] قطب، محمد. **منهج الفن الإسلامي**، مرجع سابق، ص١٨٢.
[٤٤] خليل، عماد الدين. **مدخل إلى نظرية الأدب الإسلامي**، مرجع سابق، ص١٠٣.
[٤٥] المرجع السابق، ص٣٤.
[٤٦] خليل، عماد الدين. **شيء عن ضوابط النقد الإسلامي**، مرجع سابق، ص١٤.
[٤٧] خليل، عماد الدين. **هموم الأدب الإسلامي**، مرجع سابق، ص٢٢.
[٤٨] انظر: خليل، عماد الدين. **مدخل إلى نظرية الأدب الإسلامي**، مرجع سابق، ص١٨٩.
[٤٩] المرجع السابق، ص٢١١.

دعوة إلى "التعاشق بين طبقتي المعنى والتقنيات الجمالية، لا شكلاً جمالياً خاوياً، أو مضموناً عارياً من الجمال."[٥٠] وهو يقف في منطقة وسطى بين رافضي الإفادة من مناهج الغرب، والداعين إلى استعارتها، وذلك بتوظيف الأدوات الحيادية في مفاصل نسيج المذاهب الغربية، مما يقربها من أن تكون أدوات حيادية تقنية صرفة، ولا ترتطم بالرؤية الإسلامية.[٥١]

وهو يضع قدماً في أرض الأصالة وأخرى في أرض المعاصرة، فإذا استطعنا أن نتحقق بقدر من الوفاق بين الأصالة والمعاصرة، فتشبثنا بالأولى ولم نضع فرصة توظيف الثانية، كنا قد تجاوزنا خندقاً آخر يقف عائقاً دون تنامي حركة الأدب الإسلامي.[٥٢] بل إنَّه ليقف موقفاً وسطياً من الحداثة، فهو مع الحداثة التي تؤمن بالتجريد المشروع الذي يتم عبر "قفزة تركيبية عند التقاط لحظة استثنائية في الحياة الإنسانية أو في مجال الطبيعة والكون، أو في مجال المعرفة والتاريخ، تسمح بالتحول إلى التجريد في عمل فني إبداعي يمنح المتلقي إحساسا استثنائياً."[٥٣]

ويجد الأعمال التي تنتسب إلى الحداثة مبتعدة عن خصوبة العمل الفني والأدبي، محصورة في عالم التجريد، لا تستمد مادتها الخام من لحظات الحياة الإنسانية وعلاقاتها.[٥٤] وهو يفرق بين حداثة أعطتنا تقنيات فنية مدهشة، وحداثة التغير الدائم التي تودي بخبرات الأجيال وتضرب الثوابت النقدية عرض الحائط, وتخل بالموازنة بين التراث والمعاصرة، فحركة الأدب الإسلامي "معاصِرةٌ بقدر ما يتعلق الأمر بتنظيراتها وجانب كبير من ممارساتها النقدية والدراسية، كما أنها معاصرة باستعارتها العديد من

---

[٥٠] خليل، عماد الدين. **قضايا الأدب الإسلامي: الثنائيات الأساسية: توافق أم تضاد**، مرجع سابق، ص٥-٧.
[٥١] المرجع السابق، ص١٧.
[٥٢] خليل، عماد الدين. **حوار في الهموم الإسلامية**، مرجع سابق، ص.٥
[٩] المرجع السابق، ص٦.
[٥٤] المرجع السابق، ص٦. وانظر:
- خليل، عماد الدين. **حركة الأدب الإسلامي المعاصر، وقفة لمراجعة الحساب**، مرجع سابق، ص١٤.

التقنيات الإبداعية المتقدمة لدى الآخرين... وهي تاريخية بقدر تجـذّرها في المعطى التراثي الخصب."[٥٥] فنحن لسنا بغنى عن الخبرات المتراكمة لدى الغربيين، ولا عن الخبرات الأصيلة في التراث.

ويحسُّ عماد الدين خليل كما يحسُّ معظمنا بأنَّ "المنظور النقدي لهذه الثنائية (أي الشكل المضمون) قد تجاوز هذه المشكلة منذ زمن بعيد."[٥٦] لكنه يعود تكراراً إلى التأكيد على خط الانحراف باتجاه المضمون وإهمال الشكل.[٥٧] فلا بدّ أن يفيء أدباء الإسلامية إلى الميزان إذا أرادوا أن يكون لهم أدب.[٥٨] ويواصل تساؤلاته الجادة، وأفكاره ومشروعاته، من أجل شمولية منهج إسلامي وسطي متوازن يستوعب المادي والمعنوي والفردي والجماعي والزماني والمكاني والمنظور والمغيب وسائر الثنائيات.[٥٩]

ثانياً: عماد الدين خليل في نقده التطبيقي

يؤكد عماد الدين خليل -دائماً- وكما رأينا في تنظيراته على تحقيق الترابط العضوي، والتكامل بين الشكل والمضمون في العمل الأدبي؛ إذ "لا بدّ من كليهما معاً... ليس هذا فحسب بل إن المعضلة الكبرى في العملية الإبداعية قد تكمن ها هنا: تحقيق التعاشق الموزون بين التقنية والتصور، بحيث يتلبس أحدهما الآخر دونما قسر أو افتعال أو تكلف، ودونما أي فاصل، حتى ولو كان بحجم خيط رفيع يفصل بين الفن والتصور."[٦٠] والباحث يحاول أن يتلمس تطبيق هذه الفكرة التي تكررت لدى عماد الدين خليل بصور شتى، فهل تمكن عماد الدين خليل من تحقيق هذا التعاشق بينهما بصورة متوازنة؟

---

[٥٥] المرجع السابق، ص١٣.
[٥٦] المرجع السابق، ص١٧.
[٥٧] المرجع السابق، ص١٨.
[٥٨] المرجع السابق، ص١٩.
[٥٩] المرجع السابق، ص٢٧.
[٦٠] خليل، عماد الدين. **في النقد التطبيقي**، عمان: رابطة الأدب الإسلامي العالمية مكتب البلاد العربية- دار البشير، ط١، ١٤١٩هـ/١٩٩٨م، ص٢١.

عند القيام باستقراء سريع لعدد من (نقوده) لأعمال شعرية وقصصية نلمس —ابتداء– التقاطه كُليّات الأعمال، وقيامه باستنتاجات عامة عنها، ثم محاولته البرهنة على ما صاغ من استنتاجات كُليّة بأمثلة جزئية يلتقطها من ثنايا الأعمال، قد يحس بعضنا بأنها كافية مقنعة، وقد نتمنى المزيد منها. وقد يطلب بعضنا أن تنعكس الآية؛ فيكون البدء من الجزئيات (المفردات والجمل وارتباطاتها، والإيقاع وتشكيلاته، والصور ودلالاتها الجزئية فالكُليّة). وانعكاس كل ذلك على البناء الكُلّي للعمل، وهما طريقتان في الفن والتربية والعلم نافعتان.

١. في نقد الشعر:

حاول عماد الدين خليل أن يلمس ملامح الفضاء الشعري لديوان "ثلاثية الغيب والشهادة" للشاعر المغربي حسن الأمراني، من خلال معالجته للزمان الممتد أبداً من الماضي إلى الحاضر والمستقبل، والمكان الذي هو الكون كله. ووجهة النظر التي هي مجمل التصور الإسلامي للحياة والوجود والمصير، وما الفضاء الشعري إلا هذه الركائز الثلاث.

لقد تمكن من تشخيص عناصر الفضاء في عدد من النصوص المتنوعة ظاهراً، الوحيدة الهدف مضموناً، ولكن ما مدى (التعاشق) بين الأداة اللغوية، وهذه المرتكزات الثلاثة؟ وما مدى رصد تحول اللغة وصيرورتها زماناً ومكاناً وتصوراً، إلى فضاء شعري؟ نعم لقد حاول ولكن ظل (المضمون) هو القاعدة، أما معالجة الشكل فقد وصلتنا منها إشارات وعنوانات.

إنَّ أمساك الناقد بكليات العمل ومرتكزاته الأساسية إنجاز مهم، فهو يقول محدداً (وجهة النظر) المسيطرة على الديوان: "في نهاية الأمر سنجد أنفسنا أمام تنويع مرسوم لتوظيف الالتزام من أجل طرح قضايا وقيم أساسية في مجال الأدب الإسلامي."[٦١]

وحين يرصد نهر الزمن الإسلامي المتصل والمكان، يقول مشخصاً إحدى السمات الفنية (الكلية للعمل): "ومن أجل التوحد بين الراهن والماضي، وبينهما وبين الآتي،

[٦١] المرجع السابق، ص١٢.

يعرف الشاعر كيف يعتمد التداعيات التي تتداخل فيها الأزمان، وتتحاور فيها الرموز، وتتداخل المعطيات النابضة بالحياة، لكي تقول كل ما عندها غير مأسورة في حيّز من الزمن..."[٦٢]

إنَّه لا يوضح تفصيلاً كيف تنهال التداعيات وتتحاور الرموز (اعتماداً على ذكاء القارئ) ولكنه يمسك بملمحها الخارجي الكلي، بالحصيلة التي لا بدّ أن يؤدي إليها التحليل الجزئي لهذه المكونات، هذا التحليل الذي قد يلجأ إليه أحياناً... ولكن يكتفي الآن بالإطار العام قائلاً: "وبموازاة توظيف الرّمز الروحي يلجأ الشاعر إلى توظيف من نوع آخر: التداعيات التي تتداخل في تدفقها الأماكن والأزمان وتتحاور الشخوص والأحداث، كما لو كانت تقف جميعاً على صعيد واحد... إن الماضي هنا يعود لكي يعانق الحاضر كَرّة أخرى، وفي كل الأحوال فإنَّ الشاعر يريد أن يقف بنا في قلب العصر، شاخصي الأبصار صوب الآتي الذي تضيئه كلمة الله."[٦٣]

فالماضي الإسلامي، كما يرى الناقد، ممتد في الحاضر إلى المستقبل، فهو زمن حيّ برموزه. "وهكذا تدور قصائد الديوان دورتها وتعود ثانية من حيث بدأت أول مرة."[٦٤] مما يذكرنا بنظرية عودة الأشياء نفسها على دائرة الزمن الكبرى التي قال بها نيتشه وشبنجلر،[٦٥] ولكن بصيغة تختلف فيها تنويعات الأشياء وتشكيلاتها في كل عودة، وهي أجيال إسلامية متوجهة نحو غاية واضحة.

ويحاول الإفادة من المناهج الحديثة، فنلتقط (التواشج) بين الصوت والدلالة حيناً، والتقابل بين الثنائيات حيناً آخر، فيقول: "مفردات تعطي كما يقول البنيويون إشارة ما ثغرة يؤكد فيها الشاعر هذا النضال الأبدي بين العدل والطغيان، بين التمرد والمذلة، وبين الصراع والضياع... إننا إزاء صنفين من الكلمات والتعابير المضادة والمتقابلة...

---

[٦٢] المرجع السابق، ص١٣.

[٦٣] المرجع السابق، ص١٨.

[٦٤] المرجع السابق، ص٢٠.

[٦٥] انظر: ميرهوف، هانز. **الزمن في الأدب**، ترجمة: أسعد رزوق، نيويورك-القاهرة: مؤسسة فرانكلين، ١٩٧٢م، ص٨٨، ٩٠.

في الصف الأول يقف الطنطاوي والأمراني اللذان توحّدا... وسائر المضـطهدين...، وفي الصف الآخر يقف الزمان الكريه والمرابون والكبراء والـيمين واليسـار والقهـر والحاكمون،"[٦٦] وهكذا تدل الثنائيات المتقابلة على الصراع ويرتبط الشكل بالمضمون.

ثُمَّ يمسك الناقد بكُلّية أخرى "موازية في المنظور الهندسي للديوان لمسألة الانتشار في الزمان، تلك هي الانتشار في المكان، ليس العالم وحده، ليست الطبيعة وحـدها، ولكنه الكون على امتداده.... والشواهد كثيرة؛ فالإسلام الذي حرر الإنسـان مـن الزمن من خلال أدراك سننه ومطالبه ونواميسه، هو نفسه الذي حرره من المكان بعد أن علمه كيف يتعامل باحترام بالغ مع حيثياته وقوانينه..."[٦٧]

وهكذا انفسح المكان الخاص، حتى أصبح الكون كلُّه مكاناً خاصاً، ليخلق (حس الألفة) ومعاني ترابط الأسرة الواحدة في مكان بني الإنسان (الخاص) الواحد... وهكذا يربط عماد الدين خليل بين الشكل الفني والمضمون الإسلامي.

وفي نقده لديوان الشاعر كمال عبد الرحيم رشيد "القدس في العيـون" يلحـظ التوازن بين الثنائيات "بين الذات والموضوع، الخاص والعام، وهناك تـوازن ثـانٍ في البحور ما بين بطيء وسريع، وثمة توازن ثالث في المعمار الشعري بين عمودي وحُرّ... الحدود تذوب بين الخاص والعام."[٦٨]

ويلحظ في قول كمال رشيد:

الآن أخفضُ رأسي للألى رفعوا		رأسي وما بسواهم يُرفع الراس

"حركة محسوسة باتجاهين: الرأس الذي ينحني احتراماً وتقديراً لأولئـك الـذين قدروا على أن يجعلوه منتصبا شامخاً."[٦٩] تعاونت الثنائية المتضادة ظاهراً على تشـكيل الدلالة (التقدير والاحترام)، أي أن (الانخفاض المادي) أدى إلى (الارتفاع المعنوي).

[٦٦] خليل، عماد الدين. نماذج من إسـلامية الأدب بـالمغرب، **مجلـة المشـكاة**، المغـرب: العـدد العاشـر، ١٤٠٩هـ/١٩٨٩م، ص٥٧.

[٦٧] خليل، عماد الدين. **في النقد التطبيقي**، مرجع سابق، ص٢٠-٢١.

[٦٨] المرجع السابق، ص٢٧.

[٦٩] المرجع السابق، ص٣١.

ويواصل اكتشاف الصور؛ فالمجاهدون والشهداء أغراس في الأرض الفلسطينية،[٧٠] ويلحظ ظهور "صورة الشهيد وأمه كما لو كانت تكويناً واحداً"[٧١] وثنائية الحركة والسكون مرة أخرى تجسدها الصور المتلاحقة، تتعمد أن تضع (سكون) الهزيمة المعاصرة في مواجهة (الحركة التاريخية) زمن التألق الإسلامي، ثم تقابل باتجاه آخر بين خيولنا الساكنة التي ترسف في قيودها، وخيول الروم التي تغير وتعدو.[٧٢]

وفي نقده لديوان محمود مصلح (للكلمات فضاء آخر) يكاد ينظر إلى (نظرية التلقي)؛ إذ يجعل القارئ مشاركاً للمبدع في إنتاج العمل الأدبي "حتى كأن الذين يقرؤونها يكتبونها هم، وذلك هو أقصى ما يستطيع الخطاب الإبداعي أن يفعله، أن يجعل الطرف الآخر يشارك في تكوين العمل الفني والحكم على مصيره."[٧٣] وقد يرصد المفردات أولاً، فالصور في القصيدة، ويكتشف تعاضدها في صنع الدلالة، مغيّراً طريقته التي اعتادها غالبا، يقول: "فالمفردات والصور جميعاً تحمل الهاجس نفسه، وتقيم جميعاً معماراً شعرياً لا تكاد تجد فيه خطأً أو تكويناً يتميز بالرقة والنعومة، وهي حتى في حالة (تواجدها) إنما توظف لتجسيد نقيضها تماماً: صلابة الغرانيت التي بلورتها أربعون سنة من الضغوط والمعاناة."[٧٤]

وهكذا نجده يلتقط صورة المشهد الكلية، ويشير إلى جزئياتها، ثم يوضح دلالتها الكلية، في تنويع لطريقة التحليل، دون إيغال في عمل التفاصيل. فهو يشير ويلمح، ويحيل القارئ إلى استيضاح بقية الأجزاء والتفاصيل، يقول مثلا: "وبعيداً عن مداخلة النقد، فإنَّ بمقدور القارئ أن يؤشر على حشود المفردات والصور والتراكيب المعمارية، ليس في هذا المقطع الذي تئن فيه ريح الجنوب والشمال...، تدق... تمتشق... تطعن... إلخ، وإنما في قصائد الديوان كله."[٧٥] ويكرر طريقة الإشارة الموجزة

---

[٧٠] المرجع السابق، ص٣١.
[٧١] المرجع السابق، ص٣٢.
[٧٢] المرجع السابق، ص٣٦.
[٧٣] المرجع السابق، ص٣٦.
[٧٤] المرجع السابق، ص٣٨.
[٧٥] المرجع السابق، ص٣٩.

فيقول بعد تمثله بثلاثة مقاطع لمفلح: "التجربة في المقطع الأول، والرمز في المقطع الثاني، و(التأريخ) في المقطع الثالث."[٧٦] إنها كُلّيات، وعنوانات كبيرة، والقارئ مدعو إلى المشاركة واكتشاف أسرار التفاصيل والجزئيات.

وفي نقده لديوان حكمت صالح (حي على الفلاح) يلتقط في رصده (للتشكيل) مجموعة من الصور الموظفة مستخرجاً دلالاتها، فهو يقول: "إن التشخيص الحسي هو الوظيفة–الضرورة التي تمارسها الصورة الشعرية لكي تتجاوز هاتين (التهويم والجدل الصرف)... يستخدم كل إمكانات اللغة، رنين الألفاظ والكلمات والتعابير والمجازات الفنية المترعة...."[٧٧]

ثم ينتقل من (الكُلّيات) إلى التقاط عدد من الجزئيات؛ فيمسك بألفاظ (علمية تقنية) نقلها الشاعر إلى حيّز الشعر، فيقول: "وأحب أن أقف لحظة عند عبارة –الصدأ المتأكسد في الأقفال– فأنني لم أر "كصاحبنا" شاعراً قديراً على الإمساك بتعابير عصر العلم –كما يسمى– ومصطلحاته النظرية والتقنية، يعرف كيف يصطادها، وكيف يضمنها صوره الشعرية دونما أي قدر من التكلف أو الابتذال... وكذلك لكي تساعد على بناء الصورة الشعرية بمفردات مستمدة من قلب العصر الذي نحياه... ."[٧٨]

كما يشير إلى الزخم الذي تحمله بعض الكلمات مثل: كلمة –يخفق– هذه على وجه التحديد توقف القارئ قبالة المعركة الإيمانية التي تعرف كيف تستكمل الأسباب، وإلى توظيف ما يسميه البلاغيون جناساً جزئياً (ويسميه هو طباقاً جزئياً)[٧٩] بين (الأرض) و(الأرضة) كما يلحظ تشكيل صورة الانسلال الذي يبحث عن أشد الطرق والمسالك بُعداً عن المنظور، "وهل ثمة أشد نأياً عن هذا المنظور من مسامِّ الجلد

---

[٧٦] المرجع السابق، ص٤٢.
[٧٧] خليل، عماد الدين. **سبعة مداخل إلى عالم الشعر المعاصر، شعر الدكتور حكمت صالح نموذجاً**، الموصل: منشورات البراق، ١٤٢٤هـ/٢٠٠٣م، ص٧٤.
[٧٨] المرجع السابق، ص٧٥.
[٧٩] المرجع السابق، ص٧٧.

وما تحت الأظافر."[٨٠] كما يلتقط دلالة (صهر الزمان للمكان في تكبيرة الإحرام) وهي السفر من الأماكن المحدودة إلى المطلق.[٨١]

وهكذا نجده يوجز الدلالة الكليَّة واللوحة الشاملة ثم يدلِّل عليها بجزئيات لغويَّة، وصوريَّة، منتقاة من العمل الكبير في حالة (وسطيَّة) لا تكتفي بالعموميات، ولا توغل في الجزئيات توغلاً يحوله إلى نقد (شكلاني أو أسلوبي). وفي مقدمته لديوان "على عتبات الجنة السمراء" لحكمت صالح، يؤشر تمكن الشاعر من منح قارئه المناخ الإفريقي، عبر مفردات اللغة المستمدة من العالم الإفريقي، وعبر تقطيع إيقاع المتدارك مقترباً من عالم الرقص الإفريقي....[٨٢] ويرصد في ديوان (أغاريد المسلم الصغير) لحكمت صالح، معجم الشعر، واعتماده الصورة، ومحاولته الموازنة بين "البساطة العذبة والمطالب الفنية للنشيد."[٨٣]

وكعادته في الإمساك بالكُلّيات غالباً، والتشخيص الجزئي أحياناً، يقول تعليقاً على نشيد (الله): "البحر المناسب، والتفعيلات السريعة المترعة بالدهشة، والقافية الموظفة بعناية، وتتويج هذا كلمة بتكرار كلمة: (الله) في ختام المقطع أربع مرات، بما يؤكد بؤرة الاستقطاب في النشيد كله، في حس الطفل المسلم."[٨٤]

فالتعميم يشمل هذا المقطع والتخصيص يركز على توظيف لفظ الجلالة، بؤرة للاستقطاب مع الإشارة إلى دلالة الإيقاع.

* رأي في الإيقاع:

تكمن الجمالية وراء العديد من أحكام عماد الدين خليل النقدية؛ إذ يكون (التناظر) في الفن الكلاسيكي هو الحكم الذوقي على (تشكيل) القصيدة إيقاعياً؛

[٨٠] المرجع السابق، ص٧٩.
[٨١] المرجع السابق، ص٩٦.
[٨٢] المرجع السابق، ص١٠٤.
[٨٣] المرجع السابق، ص١٠٣.
[٨٤] خليل، عماد الدين. **نماذج من إسلامية الأدب بالمغرب**، مرجع سابق، ص٥٧، ٦١.

فالقوافي المتماثلة بقدر (معقول) تعطي إيقاعا متماثلاً متناظراً. ويذكرنا هذا بنظريات الهندسة المعمارية وتمسكها بتناظر الفتحات والنوافذ والأبواب تناظراً يحب عماد الدين خليل أن يجد ما يماثله في الفن الشعري، والخروج عن نظام الإيقاع (الكمي)، واعتماد توزيع التفعيلات (الجمل الموسيقية) في شعر (التفعيلة)، لا ينبغي (في نظره) أن يخرج عن هذا المدى إلى اجتراح خروج آخر هو (تعدد الأوزان) في القصيدة الواحدة.[٨٥] ونجده يكرر هذه المعاني أكثر من مرة في نقوده الشعرية، فيقول في نقده لديوان محمود مصلح (للكلمات فضاء آخر) "وإذا كان في تجاوز القصيدة العمودية تضحية بالقافية الموحدة، وبالعدد الموزون من التفعيلات في إطار هذا البحر أو ذاك، فإن هذا لا يعفي شعراء التفعيلة، ودعاة الشعر الحُرّ من المطالب التي لا تقل أهمية، والتي تساهل فيها – للأسف– العديد من الشعراء: البحر المتوحد للقصيدة بغض النظر عن التحرر في توزيع التفعيلات... ثم التحقق بقدر معقول من الالتزام في القوافي المتناظرة، وإلا فقدت القصيدة واحداً من أهم عناصرها: التناظر الجميل."[٨٦] ذاهباً إلى اشتراط هذا التناظر من أجل منح الشرعية لشعر التفعيلة، ويقول: "لكن الذهاب مع حرية الاختيار وتجاوز الالتزام الصوتي إلى مداه، أمرٌ قد لا يكون في صالح الشاعر نفسه، فها هنا في شعر التفعيلة، يتحتم أن يبذل الجهد باتجاه مماثل، احترام الإيقاع الصوتي، ولو بالاكتفاء بالثنائيات."[٨٧]

ويطالب شعراء التفعيلة "أن لا يتركوا القوافي معلقة، مفردة، ونبحث دونها عن جَرْس يجاوبها ويناغيها فلا نجده."[٨٨] وقد كرّر هذا المعنى بتنويعات مختلفة، يقول: "إن اعتماد قدر كبير من التساهل في الانتقاء والتنويع يضعف العمل الفني ويميع صرامته المعمارية، وقد يدفعه إلى نوع من المجانية التي تهمل أصول التناظر، والتناسب، ووحدة الإيقاع."[٨٩]

---

[٨٥] خليل، عماد الدين. **في النقد التطبيقي**، مرجع سابق، ص٤٧، ٥٦.
[٨٦] خليل، عماد الدين. **نماذج من إسلامية الأدب بالمغرب**، مرجع سابق، ص٥٦.
[٨٧] المرجع السابق، ص٥٧.
[٨٨] خليل، عماد الدين. قراءة في ديوان إسلامي: الفرار إلى الله، **مجلة المشكاة**، المغرب: العدد١، ص٣٦.
[٨٩] خليل، عماد الدين. **نماذج من إسلامية الأدب بالمغرب**، مرجع سابق، ص٦١.

ولا يريد البحث التوقف عند هذا الرأي الذي يعتمد (الذوق) أساساً، و(الوسطية الفنية)؛ إذ إنَّ بعض التجارب في القديم (كتجربة الموشح الأندلسي مثلاً) في تعدد الأوزان، وفي الحديث تجربة الزهاوي وغيره في النظم متعدد القوافي. وغيرها من التجارب الناجحة وغير الناجحة، تدل على أن التجارب المتنوعة قد تقتضي تنوعاً في القوافي والأوزان، أو تصعيداً أو تخفيفاً في الإيقاع، وتوالي القوافي مما يصعّد الإيقاع، وتعددها مما يخفّضه، والأمر كما أشار عماد الدين خليل نفسه موكول إلى ذائقة الشاعر، ولا يمكن اعتماده موضوعياً؛ إذ "ليست معيارية صارمة ... فقد تكون ذوقية صرفة وقد يكون ما يعجب ناقداً ما لا يعجب ناقداً آخر أو متلقياً آخر."[٩٠] ولذا لا نتفق مع افتراض "بنية متفق عليها للقصيدة العربية في صيغتها الحديثة؛" إذ لم يتفق روادها أو الأجيال التالية من الشعراء والنقاد على صيغة واحدة لها.

ولو تساءلنا عن السر في هذا الأسلوب في مقاربة شكل القصيدة (أعني إلقاء نظرة طائر يمسك بملامحها العامة، ثم يلتفت إلى ملمح بارز هنا أو هناك؛ فيدلف إليه برفق أو يكتفي بنثر المعاني نثراً جميلاً مكتفياً به عن الخوض في تراكيب القصيدة التفصيلية)، أهو من أثار ما شاع من مناهج واقعية ورومانسية التقت بالالتزام الإسلامي، فكان المضمون شاغلها الأول، وإن حاولت الالتفات إلى شيء من مسائل الشكل الذي ظل منفصلاً أو تابعاً في التطبيقات عن المضمون؟ أم هي موسوعية الناقد أبعدته عن التوغل في آليات مناهج نقد الشعر الحديثة ومتطلباتها اللغوية؟ أم هي الريادة تقتحم المجاهيل ولا توغل في التفاصيل؟

قد يكون الأمر عائداً إلى الأسباب كلها بهذا القدر أو ذاك، ولكن ما يشفع للناقد عماد الدين خليل هو ذكاؤه وحساسيته، التي تمكنه غالباً من الإمساك بروح النص الشعري (الكُلّية)، ومن الالتفات إلى شيء من الملامح الأسلوبية والفنية البارزة، مما يشكّل مفاتيح مهمة لجيل تالٍ من النقاد الإسلاميين المتسلحين بالتخصص اللغوي والأدبي من جهة، وبأفضل ما في المناهج الحديثة من آليات تتوغل في أعماق النص عبر جزئياته من جهة أخرى.

---

[٩٠] المرجع السابق، ص٥٦، ٥٧.

وقد ترد ملاحظة تقول بأنَّ عماد الدين خليل قد شُغل بنماذج شعرية (أو قصصية) لا يمثل مستواها طموح المنظرين لإسلامية الأدب، ولئن كان هذا صحيحاً إلى حدّ ما؛ فالمسؤولية تقع على عاتق المبدعين؛ إذ يصح القول بأن الإبداع هو الذي يلد النظرية والمنهج، أما عماد الدين خليل فقد بحث عن النموذج الأفضل في التراث والمعاصرة، ولربما رأى أنَّ من مسؤوليته الأخذ بأيدي الشداة في مضمار الأدب الإسلامي والشباب منهم، وقد فعل ذلك في تقديمه للعديد من الدواوين والمجموعات القصصية مُعرّفاً ومُشجّعاً وناقداً.

وإن كان لا بدّ من أمثلة على المسافة بين النظر والتطبيق وعلى أسلوبه في الاهتمام بالكُلّيات ثم التعريج على بعض ملامح النص البارزة فنذكر –مثلاً– تقديمه لديوان "حي على الفلاح" الذي أطلق فيه عدداً من الأحكام العامة عن المعادلة الصعبة بين الالتزام بالفكرة ومعادلها الفني،[٩١] وعن التركيز والاختزال،[٩٢] ودور الصورة الشعرية،[٩٣] وفي قراءته لشعر الحسناوي يؤاخذه على تركه بعض القوافي قلقة مفردة لا جرس يجاوبها،[٩٤] وهو حكم ذوقي لكنه يطلق حكماً عاماً صحيحاً على (ملحمة النور) لمحمد الحسناوي؛ لأن قصائدها القصار لا تشكل ملحمة،[٩٥] وحين يخرج قصيدتي (يوم بدر وأبو خيثمة) للشاعر نفسه من دائرة الشعر، لا يوضح لنا سر انعدام الشعرية (وفقر الدم وهبوطه منهما) بل يكتفي بإطلاق حكم عام غير معلل.

ومن المفارقة أن يسفر عن خصيصة لمسها في نقده قائلا، وهو يتحدث عن ديوان في غيابة الجب للحسناوي: "وما أكثر ما قاد التعميم صاحبه إلى التهلكة، ولكن

---

[٩١] خليل، عماد الدين. **سبعة مداخل إلى عالم الشعر المعاصر، شعر الدكتور حكمت صالح نموذجا**، مرجع سابق، ص٥٩، ٦٠.

[٩٢] المرجع السابق، ص٦٣.

[٩٣] المرجع السابق، ص٦٤.

[٩٤] خليل، عماد الدين. **محاولات جديدة في النقد الإسلامي**، بيروت: مؤسسة الرسالة، ١٩٨١م، ص١٩٤.

[٩٥] المرجع السابق، ص١٩٦.

المجازفة ممتعة عموماً، فإنَّ الموازنة بين العملين تقود إلى ترجيح القول بأن الحضور الشعري في "غيابة الجب" أكثر كثافة منه في "ملحمة النور."[٩٦]

٢. في النقد القصصي:

يوظف عماد الدين خليل معارفه المتنوعة في تحليل الروايات والقصص؛ فيسقط في نقده لرواية (السمان والخريف) لنجيب محفوظ، عليها الفكر الوجودي والعبثي، كما يوظف علم النفس في تحليل أبطال الرواية، خاصة بطلها الرئيس (عيسى)، ثم يلتفت التفاتة (شكلية) إلى بناء الرواية، فيراقب توظيفها للنموذج الداخلي و"المونولوج" الداخلي، أو حوار الإنسان مع نفسه؛ إذ هو الملاذ الأخير لهروب الإنسان من مللـه وفراغه النفسي، إنَّه في مداه العميق صراخ الإنسان ضد الظلم... وحنينه القاسي إلى الماضي وسخريته الباكية من قسوة التناقض الذي يطحنه.

"الأرض أمست مملة لدرجة المرض...."[٩٧]

ولكن عيسى عندما يتذكر أن مصدر مأساته هو الوطن لا العالم، يعود فيتساءل: ألا يمكن أن يؤكد انتسابه إلى الإنسان، ويتناسى انتسابه الجبري إلى هذا الوطن؛ إذ "يرصد (الازدواج) أو انقسام الإنسان إلى شخصيتين يدور بينهما الصراع لا يقل مرارة عن المآسي السابقة."[٩٨] وعيسى يعاني في هذه الأزمة التي تتضح خيوطها على يد نجيب محفوظ بدقة وبراعة.

"إنَّ مفهوم الصراع الداخلي باق هو في كيان الإنسان."[٩٩]

ثم يربط تحليله لشخوص الرواية وأحداثها بفكره والتزامه، ليخلص إلى أن الإسلام بعقيدته وتنظيمه المعجزين هو وحده القادر على إنقاذ الإنسان.[١٠٠]

---

[٩٦] المرجع السابق، ص٢٠٦.
[٩٧] خليل، عماد الدين. **في النقد الإسلامي المعاصر**، بيروت: ١٩٧٢م، ص٦٢.
[٩٨] المرجع السابق، ص٦٣.
[٩٩] المرجع السابق، ص٦٤.
[١٠٠] المرجع السابق، ص٦٤.

ويبدو عماد الدين خليل أكثر تمكناً من أدواته الفنية من جهة، وأكثر قدرة على التوغل في عوالم القصة وتشريحها، مما رأينا في نقده لبعض القصائد... فهو في نقده قصة "ماسح الأحذية" لحيدر قفة، يوضح اعتماد المؤلف فكرة تداخل اللحظات الزمنية، والرجوع إلى الماضي (الفلاش باك) من نقطة حاضرة في الزمن الراهن، كما ينقد تسجيلية القصة وواقعيتها الساذجة المفرطة في النقل (الفوتوغرافي) الخالي من اللمسات الفنية، كما ينتقد خطابيتها ومباشرتها... ويعرض -في الوقت نفسه- للغة القصة وبنائها، فيشير إلى اعتماد القاص الجمل القصيرة المتقطعة[١٠١] متجاوزاً الكثير من الأفعال والمداخلات والتوصيلات اللغوية التي قد تصيب العرض بالترهل، خاصة في نمط كالقصة القصيرة هو بأمس الحاجة إلى التركيز والشدّ والاقتصاد في اللغة... ويسعى القاص لتوظيف التقنيات المسرحية كرسم المشهد والحوار مما يعين على المزيد من الاقتصاد والتركيز ويمنح الحدث القصصي حضوراً أكثر واقعية وأشدّ كثافة، لولا أنه يسرف أحياناً في الحوار... فيقربها لأن تكون مسرحيات ذات فصل واحد، متباعدة بعض الشيء عن أصلها النوعي كقصة قصيرة.[١٠٢]

وهو يرصد "المفارقة" في قصة "الوهم" لحيدر قُفّة؛ إذ يُفاجأ الشاب (المتميع) بأن من كان يلوح له من السطوح هو الفستان المنشور على السطح، وليس صاحبته.[١٠٣] كما يلاحظ توظيف القاص للصورة والحركة والكلمة والحدث وتيار الوعي في قصة (الزواج المر) للكاتب نفسه.[١٠٤]

وينتبه إلى توظيف القاص للغة في تسريع إيقاع السرد. فحيدر قُفّة "يعتمد الجمل القصيرة المتلاحقة، ويكاد هذا التقطيع أن يكون الإيقاع الأساس في معظم قصص المجموعة.[١٠٥] وهو يمنحها عذوبة ويعين على تقبل واقعيتها... يفعل القاص هذا

---

[١٠١] المرجع السابق، ص٩٣.
[١٠٢] المرجع السابق، ص٩٣.
[١٠٣] المرجع السابق، ص١٠٢.
[١٠٤] المرجع السابق، ص١٠٣.
[١٠٥] المرجع السابق، ص١٠٦.

مراراً... كما يرصد فعل اللغة في إبطاء إيقاع السرد، ثم ما يلبث أن يقطع التوتر هـذا بالعودة إلى اعتماد لغة السرد البطيئة الطويلة، الأمر الذي يجسد أكثر فأكثر قيمة الجمل القصيرة، وقدرتها، ليس فقط على ملاحقة نبض اللحظة، السريع، المتهدج، وإنما أيضاً دفع القارئ إلى محاولة اللحاق، لاستشراف القرار الذي ستؤول إليه الخطوات السريعة حتى تتقطع أنفاسه.

وهكذا نجد الناقد يوظف الأدوات الأكثر حداثة التي تساعده على أن يكون أكثر قدرة في "سبر التجربة ورصد دقائقها المتدفقة كالتيار."[١٠٦] ويرصد "الإطناب" الـذي يتكرر في أكثر من موضع، والذي يتعمد فيه القاص أن يبـالغ في عـرض تفاصـيله كافة... فلا يترك هامشاً لقارئ في التحقق بنوع من المشاركة عن طريـق الكشـف والتوقع، لدى تعامله مع الإيماءة الخاطفة والإشارة غير المباشرة، كما أنه يُلحق بالبنـاء القصصي أذى ملحوظاً، وهو يختـرق تشـكلها الـذاتي مـن الـداخل بشـروحه وإيضاحاته."[١٠٧]

كما يرصد دور الحوار في تكريس واقعية القصة. "الحوار الذي يقطع السرد حيثما اقتضى الموقف ذلك، الأمر الذي يمنح القصة واقعية أكثر ويبعد إلى الخلـف الحضـور المباشر للقاص، ويزيد الحوار قيمة فنية مطابقة لمستوى الشخوص، كالذي نلحظه مثلاً في قصة (وانهارت المرأة تبكي)، وقصة (امتحان) لقفة."[١٠٨] كما يرصد قدرة القـاص على رسم شخوصه بالتركيز الذي تقتضيه القصة القصيرة؛ إذ يجمل في مساحة محـددة الخطوط واللمسات التي تضع القارئ قبالة شخوص بعينـهم، لا مطلـق شـخوص، فيتجاوز بذلك نمطية شخوصه وتجريديتهم.[١٠٩] وتشخيص (قُفّة) يتراوح بين الرسـم الخارجي لشخوصه، واستبطان وضعهم الإنساني بمفرداته المادية والمعنويـة، والحسـية والنفسية، على السواء.

---

[١٠٦] المرجع السابق، ص١٠٧.

[١٠٧] المرجع السابق، ص١٠٩.

[١٠٨] المرجع السابق، ص١٠٩.

[١٠٩] المرجع السابق، ص١٠١-١٠٢.

كما أنَّ عماد الدين خليل يوظف خبرته في الرواية والسرد في تقويم نوعية (الراوي) السارد أو الراوي الغائب: "وفيما عدا "امتحان" و"الزفاف المر" ومقاطع من (فاتورة لا تسدد) لحيدر قفة، التي يعتمد فيها ضمير السارد أو الراوي الغائب العالم بكل شيء، فإنَّ القاص يميل إلى اعتماد ضمير المتحدث من الداخل، والذي يمنح القصة بالتالي تركيزاً أكثر، وينقذها من الفضفاضية والترهل ويعطيها طعماً عذباً."[١١٠]

على الرغم من تأكيده في نقده القصصي على العناية بالعقدة القصصية،[١١١] وارتياحه إلى لغة القصص الشعرية؛[١١٢] إذ يبدو الرأي الأول تقليدياً والثاني ذوقياً، إلا أنَّه يبدو أكثر تمكننا في نقده القصصي منه في نقده الشعري، وأكثر اطّلاعاً على المدارس القصصية الحديثة، وعلى آلياتها، فكثيراً ما نراه ينصح القاصين بالإفادة من آليات مدرسة الرواية الجديدة،[١١٣] والإفادة من البعد الدرامي في تقابل الشخصيات، وتكثيف الزمان والمكان في أسلوب المسرح،[١١٤] وتوظيف تيار الوعي والتداعي،[١١٥] ونراه يرصد توظيف القاص حيدر قُفّة لشخصية الراوي العليم في عدد من القصص، والمتحدث من الداخل في قصص أخرى، موضحاً أنَّ الحالة الثانية تنقذ القصة من الترهل، وتقربها من المسرحية، كما يناقش مسألة رسم الروائي الخارجي: الوصفي والنفسي والفكري للشخصيات،[١١٦] كما يرصد التوازن في الحبكة الفنية في الرواية، بين السرد، والحوار المسرحي المركز، ودور ضمير المتحدث في فرش الخلفيات، والوصل بين المقاطع، وتسليط الأضواء على السطح والأعماق.[١١٧]

---

[١١٠] المرجع السابق، ص١٠١-١٠٢.
[١١١] خليل، عماد الدين. **محاولات جديدة في النقد الإسلامي**، مرجع سابق، ص٢٧٧. وانظر:
- المشكاة، العدد١٩، ص٢٦.
[١١٢] خليل، عماد الدين. **محاولات جديدة في النقد الإسلامي**، مرجع سابق، ص٢٦٤، ٢٨٣.
[١١٣] المرجع السابق، ص٢٨٥.
[١١٤] المرجع السابق، ص٢٦٤.
[١١٥] المرجع السابق، ص٢٧٧.
[١١٦] المرجع السابق، ص٢٤٩.
[١١٧] المرجع السابق، ص٢٥١.

خاتمة

لا تكاد تخلو دراسة نقدية لعماد الدين خليل من مقدمة نظرية يجدها ضـــرورية لإضاءة العمل الأدبي إضاءة مجملة، قبل الدخول إلى أعماق العمل تحليلاً، ولربما تخللت الدراسة النقدية (إضاءات) نظرية موجزة تدعم رأياً أو تعلّل لحكم أو تمهد لاســتنتاج، وهذا التأكيد على (التنظير) متأتٍ من الإحساس بالحاجة إلى تأسيس نظرية "إســلامية الأدب"، وإن كان هذا الجهد التنظيري لا يمنعه من أن يرى في تضخم التــنظير علـــى حساب النقد التطبيقي، سلبية من سلبيات الأدباء الإسلاميين المعاصرين.

تتألف (عمارة) الأدب الإسلامي لدى عماد الدين خليل من خمسة طوابق تعلوها النظرية في الطابق السادس؛ إذ تجسد قاعدة العمارة المعطياتُ الإبداعية، والطابق الثاني هو المنظور أو الرؤية الشمولية التي ينبثق عنها الإبداع، والطابق الثالث هو المدرسة أو المذهب الأدبي، والرابع هو الجهد النقدي الذي يضيء الأسس للنص الإبداعي وصولاً إلى القيم الفنية للنص ودلالاته، وطبيعة ارتباطه بالمضمون أو المذهب الذي ينتمي إليه، والخامس هو المنهج الذي يدرس الحركة أو الظاهرة الأدبية عـــبر مســـاراتها الشـــاملة للزمان والمكان وفي ضوء قوانينها وارتباطاتها الداخلية، لتتشكل النظرية التي تلم هـــذه المعطيات جميعا.

ويحس عماد الدين خليل بالحاجة إلى مزيد من الجهد والعطاء علـــى المســـتويين (النظري والتطبيقي) من أجل تأصيل هذه النظرية، وتثبيت ملامحها الإسلامية المتميزة، وبخاصة على مستوى التقنيات والأسلوبيات، ونجده يؤكد على تحقيق الترابط العضوي والتكامل بين (الشكل والمضمون) في العمل الأدبي؛ إذ إن المعضلة الكبرى -في رأيه- تكمن في تحقيق "التعاشق الموزون بين التقنية والتصور" وينهض السؤال أمام الباحـــث "هل تمكن عماد الدين خليل من تحقيق هذا التعاشق بينهما بصورة مباشرة؟"

وعند استقراء عدد من (نقوده) نلمس التقاطـــه كليـــات الأعمـــال، وقيامهـــا باستنتاجات عامة عنها، ثم محاولته البرهنة على ما صاغ من استنتاجات كلية بأمثلـــة جزئية يلتقطها من ثنايا الأعمال، قد نحس بالحاجة إلى مزيد منها، وقد نطلـــب منـــه الغوص في (نسيج النص) تفكيكاً وتحليلاً، ولغة وإيقاعاً، وصورة ورمزاً، بما يدلل على ما توصل إليه من كليات عامة.

قواعد النشر وتعليمات إعداد البحوث

- يشترط في البحث أن يتوافق مع أهداف المجلة ومحاورها، وأن يتراوح حجمه بين ستة آلاف – عشرة آلاف كلمة مع الهوامش، وأن لا يكون قد نُشر أو قدّم للنشر في أي مكان آخر. والمجلة غير ملزمة بإعادة الأبحاث إلى أصحابها سواء نشرت أم لم تنشر.

- تنظم مادة البحث ضمن **مقدمة** مناسبة حوالي خمسمائة إلى ألف كلمة تتضمن بيان موضوع البحث وأهدافه وأهميته وطبيعة الأدبيات المتوافرة حوله. **وخاتمة** بنفس الحجم تتضمن خلاصة البحث وأهم نتائجه وتوصياته. والمقصود بخلاصة البحث هنا هي فكرة مركزة لمجمل الأفكار الأساسية التي يود الباحث أن يتجه تفكير القارئ إليها، والمقصود بالنتائج الإضافة المعرفية التي تمثل قمة البحث وأفضل عطاء لصاحبه في موضوع البحث. والمقصود بالتوصيات بيان الأسئلة التي أثارها البحث وحاجتها إلى إجابات عن طريق مزيد من البحوث، وكذلك بيان القرارات التي تقتضي من المعنيين بأمرها الأخذ بها إصلاحاً للواقع. أما **جسم البحث** الرئيسي فتنظم مادته في عدد من الأقسام ٣-٥ مع عناوين فرعية مناسبة لكل قسم مرقمة بكلمات: أولاً، وثانياً، وثالثاً... وإذا لزم تقسيم أي عنوان إلى عناوين فرعية فإنها ترقم بأرقام ١و٢ و٣

- يعطى صاحب البحث المنشور عشر فصلات (مستلات) من بحثه المنشور، ويكون للمجلة حق إعادة نشر البحث منفصلاً أو ضمن مجموعة من البحوث، بلغته الأصلية أو مترجماً إلى لغة أخرى، دون الحاجة إلى استئذان صاحب البحث.

- يكون التوثيق في مجلة "إسلامية المعرفة" على الوجه التالي:
  - الالتزام بقواعد التوثيق المعمول بها في المجلة.
  - توثيق الآيات القرآنية بعد نص الآية مباشرة في المتن وليس في الهامش ويتم ذلك بين قوسين مع وضع اسم السورة تليها نقطتان رأسيتان ثم رقم الآية؛ مثال: (البقرة: ٨٧-٧٩)
  - توثق الأحاديث الشريفة بالرجوع إلى كتب الحديث المطبوعة بالإشارة إلى الكتاب المطبوع وبعد ذلك استكمال جميع المعلومات الببلوغرافية من دار نشر، إلى مكان النشر..
  - عند توثيق الكتب أو المجلات يتم التركيز على البدء بالاسم الأخير للمؤلف واستكمال بيانات التوثيق الببلوغرافية بما فيها بلد النشر والكتاب ودار النشر، وسنة النشر وأرقام الصفحات والجزء الذي أخذت منه المعلومة، مع ضرورة إبراز عنوان الكتاب أو المجلة بالخط الأسود الغامق.

قسيمة اشتراك في إسلامية المعرفة

أرجو قبول/ تجديد اشتراكي بـــ (......) نسخة اعتباراً من العدد (......) ولمدة (......) عام.

طيه صك/ حوالة بريدية بقيمة ....

إرسال فاتورة ....

الاسم ....

العنوان ....

....

التوقيع .... التاريخ ....

الاشتراك السنوي

للأفراد ٥٠ دولاراً - للمؤسسات ١٠٠ دولار أميريكي

التسديد

عن طريق شيك مصرفي مسحوب على أحد المصارف الأجنبية لأمر:

المركز اللبناني للأبحاث والدراسات الحضارية (LCCRS)

كورنيش المزرعة — شارع أحمد تقي الدين — بناية كولومبيا سنتر (قسم أ) طابق رابع

بيروت — لبنان

الهاتف والفاكس: ٠٠٩٦١١٧٠٧٣٦١

أو تحويل المبلغ إلى العنوان التالي:

LCCRS – Bank Audi, Bechara Khoury – Beirut
Acc. No: 58280546100206201

سعر العدد:

لبنان: ٥٠٠٠ ل.ل، سوريا: ٧٥ ل.س، الأردن: ١,٥ دينار، العراق: ١٠٠٠ دينار، الكويت: ١,٥ دينار، الإمارات العربية: ٢٠ درهم، البحرين: ١,٥ دينار، قطر: ٢٠ ريالاً، السعودية: ١٠ ريالات، اليمن: ١٥٠ ريالاً، مصر: ٤ جنيهات، السودان: ٦٠٠ جنيه، الصومال: ٢٠ شلناً، ليبيا: ٣ دنانير، الجزائر: ٥٠ دينار، تونس: ديناران، المغرب: ٣٠ درهماً، موريتانيا: ٢٥٠ أوقية، قبرص: ٣ جنيهات، الاتحاد الأوروبي: ٥,٥ يورو، بريطانيا: ٤ جنيهات، أمريكا وسائر الدول الأخرى ١٠ دولارات.